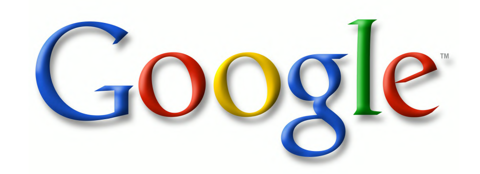
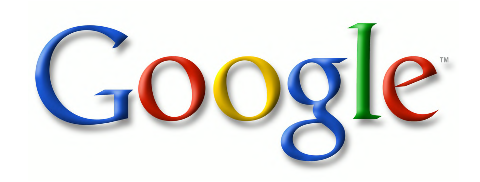




SÉBASTIEN SERLIO

1475 — 1554.

LYON. — IMPRIMERIE LOUIS PERRIN.



SEBASTIANO SERLIO

Impr. Fugère

BIOGRAPHIES D'ARCHITECTES

SEBASTIEN SERLIO

1475 — 1554.

PAR

LÉON CHARVET

ARCHITECTE

PROFESSEUR A L'ÉCOLE IMPÉRIALE DES BEAUX-ARTS

DE LYON.



LYON

GLAIRON MONDET

LIBRAIRE, PLACE LOUIS-LE-GRAND, 8.

M DCCC LXIX

SÉBASTIEN SERLIO

1475-1554

Cette biographie, qui n'eft qu'une partie d'un ouvrage confidérable que prépare l'auteur, a été lue à la Société académique d'architecture de Lyon, dans les féances des 2 avril, 7 mai & 7 juin 1868.

CHAPITRE PREMIER.

Serlio en Italie.

On peut appliquer à Sébaftien Serlio ces paroles que Vafari met en tête de la vie de Roffo :

« Si les hommes d'élite qui fe dévouent à la pratique de la vertu & aux grandes chofes font le plus fouvent livrés aux caprices du fort, ils finiffent toujours par obtenir dans le monde la place due à leur génie. »

On verra un artifte d'un grand caractère, conftamment aux prifes avec la mauvaife fortune, promener fans réfultat fon exiftence d'une ville à l'autre dans la mifère, & s'éteindre loin de fa patrie. C'eft après fa mort qu'on a commencé à lui rendre cette juftice, tardive & fûre, dont parle Vafari, qui eft le trifte privilége de la plupart des artiftes célèbres.

SÉBASTIEN SERLIO naquit à Bologne le 6 feptembre 1475 ; cette date eft fixée par les regiftres de la paroiffe de Saint-Thomas della Braina, quoiqu'on eût à cette époque la

Cahet

mauvaife habitude de ne défigner que le nom du père fans mettre fon prénom (1). Son père fut Barthélemy Serlio, peintre fort médiocre d'ornements ; on ne fait donc pourquoi G. Carlo Saraceno a pu dire que fes parents étaient d'extraction baffe & obfcure, & que fon père exerçait le « vil & fordide métier de corroyeur (2). »

Il eut pour premier maître fon père qui lui donna, dès fon jeune âge, l'amour des arts & de la peinture ; auffi c'eft à ce dernier genre qu'il femble avoir employé fes premières années (3).

Serlio ne refta pas longtemps à Bologne. Cette ville était alors bouleverfée par la faction des Bentivogli & en même temps par la pefte, & n'offrait pas les reffources que peut défirer un adepte des arts (4).

Bologne poffédait cependant à cette époque l'école de peinture de Raibolini della Francia, Afpetini, Gio. Antonio, Lionello di Crevalione, Ludovico Campagna de Parme, & pour les fciences de nombreux profeffeurs dont Tirabofchi parle dans fon hiftoire des mathémathiques.

Serlio a fait peu de chofes dans fa patrie. On fait cependant qu'il y fit réparer quelques chambres dans le PALAIS PUBLIC pour le Gonfalonier. Il dit lui-même dans fes œuvres qu'il y trouva une vieille chambre qui était voûtée à canne &

(1) Les biographies univerfelles, Michaud, Didot, &c., &c., fe font bornées, dans l'article *Serlio*, à donner un réfumé affez incomplet de l'éloge de Serlio fait en 1823 pour l'Académie des beaux-arts de Bologne, par le marquis Antonio Bolognini Amorini :

Elogio di Sebaftiano Serlio, architetto Bolognefe, dedicato alla pontificia Accademia di belle arti in Bologna dal Marchefe Antonio Bolognini Amorini. Bologna. Coi tipi di Annefio Nobili, 1823. *Con approvafione.*

(2) Préface des *OEuvres de Serlio*, édition de Venife, 1569.

(3) *Marchefe Amorini*.

(4) Les faits hiftoriques relatifs à la faction des Bentivogli & autres faits de guerre & de pefte à Bologne ont été relatés par les hiftoriens de cette ville, & furtout par les mémoires de Jean II Bentivoglio.

enduite au plâtre, en très-bon état, quoiqu'il y eût environ trois siècles qu'elle était faite (5). On lui attribue, dans ce palais, la porte qui entre dans la salle de la municipalité, la fenêtre de l'angle, vers le canton des *fiori* & divers ornements (6).

Vers 1500, il était à Pesaro, où il travailla comme peintre & comme architecte. Dans la description de la procession faite à Pesaro en 1511, il est noté avec honneur dans la classe des peintres, « *Mastro Bastiano Serlio Bolognese gia da qualche tempo domiciliato in detta citta* (7). » Dans l'ouvrage du marquis Olivieri sur l'antique baptistère de Pesaro, il est expliqué que Serlio exerçait la peinture avec beaucoup de succès, tout en n'abandonnant pas l'architecture, & qu'il eut la satisfaction de voir son dessin choisi pour la construction d'une CRYPTE où l'on devait placer la tête de SAINT TERENZIO (8). Il était encore à Pesaro en 1514, car il figure parmi les témoins du testament de Béatrix de Manfredi de Reggio fait le 17 septembre 1514: « *Sebastianus quondam Bartholomei de Serliis de Bolonia Pictore abitatore Pisauri* (9) ». La biographie que donne de Serlio l'Encyclopédie économique de Predani (10), cite un document démontrant que Serlio habitait à Pesaro en qualité de peintre, dans le couvent des Servites, de 1511 à 1515. C'est donc vers cette dernière date qu'il dut quitter Pesaro pour chercher dans l'Italie de nouveaux travaux de son art.

Il alla d'abord à Rome, & ce fut alors qu'il se lia intimement avec Baldazzare Peruzzi, qui lui communiqua son goût

(5) *OEuvres de Serlio*, liv. VII, édition de Venise, 1600, p. 68.

(6) M. Fortunato Lodi, professeur d'architecture à l'Académie de Bologne, a eu la bonté de nous confirmer ces assertions.

(7) *Marchese Amorini*, p. 3.

(8) *Id.*, *id.*

(9) *Id.*, *id.*

(10) *Enciclopedia economica, per cura de Francesco Predani, editore Gaetano Musfero, Torino*, 1861.

pour l'étude des monuments de l'antiquité. L'ami, hélas! eut une vie auſſi précaire que l'adepte; l'architecte du palais Maſſimi, & de tant d'autres édifices qui priment ceux de l'époque, tira peu de profit de tant de travaux, & lorſque, pauvre & chargé de famille, il tomba gravement malade, le Pape, connaiſſant trop tard la perte immenſe qu'il allait faire, lui envoya cent écus & ſes offres de ſervice, qui ne l'empêchèrent pas de ſuccomber à une mort hâtée par les envieux!

Ce n'eſt point ſans fierté que nous nous reportons à ces hommes illuſtres, nos maîtres, dont les œuvres ſont immortelles & qui méritent de ſe ranger bien haut par leur déſintéreſſement & par leurs luttes auprès de ceux dont la mémoire ne ſe rattache qu'à des hécatombes humaines.

Quel drame plus émouvant, quel tableau plus grandioſe que Perruzzi portant avec courage, pendant quarante années, le poids de ſes chagrins & de ſes privations ſans interrompre un ſeul jour ſes ſavantes recherches!

Surtout dans la dernière année, atteint d'une maladie dont il n'eſpérait pas guérir, trompant par la force de l'âme les ſouffrances du corps, il appliquait encore ſon eſprit aux méditations de la ſcience, &, avec tout le feu de la jeuneſſe, il dictait à Serlio ſes belles théories de l'architecture & à Battiſta Peloro ſes leçons de mathématiques, de coſmographie & d'aſtronomie!

Serlio continua à viſiter l'Italie; il ſe dirigea vers Veniſe, où il fut bientôt en relation avec les artiſtes qui alors embelliſſaient cette ville : Sanſovino, Sammicheli, Titien, &c.

Les grands ſeigneurs l'accueillirent avec faveur, Gabriel Vendramini, M. Antonio Micheli, Franceſco Zeno, Cornaro & autres; il en parle dans ſes œuvres; cependant, ils ne lui firent aucune poſition. Conſulté ſur les projets en cours d'exécution, il donna, avec d'autres artiſtes, en 1533, ſon avis pour l'égliſe de Saint-François-des-Vignes, commencée par

Sanſovino cette année (11), & il ſe trouva que le ſien était le meilleur. Cela réſulte d'une longue diſſertation de Fra Franceſco Georgi ſur l'examen du modèle propoſé par Sanſovino pour cette égliſe, lequel eſt ſigné de Serlio, de Titien & autres, le 10 avril 1533 (12). Vers la même époque, par ordre du doge Andrea Gritti, il deſſina le magnifique PLAFOND DE LA LIBRAIRIE DE SAINT-MARC, ouvrage remarquable que l'on tenait pour parfaitement adapté à l'édifice; il en parle dans ſon quatrième livre (13), & en donne des deſſins qui ſont très-intéreſſants au point de vue de la compoſition & des détails. Ce plafond fut détruit par un incendie peu de temps après ſa conſtruction.

Il fit auſſi à Vicence un THÉATRE EN BOIS (14), le plus grand qu'on eût fait juſqu'à cette époque. Il paraît naturel que ſa profeſſion de peintre l'eût, préférablement à un autre, déſigné pour ce travail qui néceſſitait quelques décorations.

Ses connaiſſances en perſpective, qu'il tenait de ſes premières études & des leçons de Peruzzi, ſi habile dans cet art, l'avaient guidé ſûrement dans la ſcience de décorateur, où il paraît avoir excellé & dont il nous a parlé à la fin du livre deuxième de ſes œuvres, à la ſuite du *Traité de perſpective*. Quelques-uns de ſes deſſins de décoration devaient être joints à ce livre; il n'en a donné que trois qui caractériſent l'état de cet art au XVI[e] ſiècle.

Tous les renſeignements ſemblent prouver que Serlio fut

(11) La façade de cette égliſe a été faite, ſans correſpondre avec l'intérieur, par Palladio (1568-1572).

(12) *Marcheſe Amorini*, p. 5.

(13) *Et queſt'ordine tenni io nel cielo de la grande e copioſa libraria nel Palazzo di queſta inclita citta di Venetia, al tempo del Sereniſſimo Principe meſſer Andrea Gritti, che queſto cielo per eſſer aſſai piu baſſo di quello, che ricercaria, la larghezza e lunghezza di quella ſala, fece io fare di opera aſſai piu minuta, che ſe'l cielo fuſſe ſtato de la ſua debita altezza, per le ragioni ſopra dette* (p. 193). — Édition de Veniſe, 1600.

(14) *OEuvres de Serlio*, édition de Veniſe, 1600; liv. II[e]. p. 48.

l'architecte du PALAIS GRIMANI, construit par la famille Lombardo à Venise. Ce palais est le troisième après celui de Balbi, sur le grand canal (15). D'Argenville, qui fait naître Serlio en 1515, a été conduit par cette date erronée à dire que notre architecte quitta l'Italie trop jeune pour avoir pu y élever un grand nombre de monuments, & il ajoute, néanmoins, qu'il n'avait fait encore que l'école de Saint-Roch & le palais Grimani à Venise, & le palais Malvezzi à Bologne.

Le palais Malvezzi Campezzi à Bologne est de Triachini (16). Nous savons, relativement à l'école Saint-Roch, que la façade sur la place fut construite par Antonio Scarpigno, que celle sur la rive est attribuée à Pierre Lombardo, enfin que l'escalier fut construit en 1517, & la porte par Albergo en 1547. M. Sirodot (17) le fait remarquer en rapprochant la description de d'Argenville avec l'ouvrage publié à Venise sous le titre de : *Le fabbriche e i monumenti piu cospicui di Venezia* (pl. 114 à 119 & pl. 190 à 195 du deuxième volume), & il ajoute que le palais Grimani est de Sammicheli (18).

Mais si M. Sirodot a pu être dans le vrai pour l'école Saint-Roch, ce que nous n'avons pu vérifier encore, il se trompe sur le palais Grimani. Il y en a quatre de ce nom à Venise : 1° celui que nous attribuons à Serlio; 2° celui de Sammicheli, aussi sur le grand canal; 3° celui vers la *Cà d'Oro*, par Scamozzi; enfin 4° celui du style classique vers S. Maria Formosa, dont l'architecte ne nous est pas connu.

Serlio profita de son séjour dans les Etats Vénitiens pour

(15) Voir à cet égard : *Vues des palais, bâtiments célèbres, places, mascarades & autres beautés singulières de la ville de Venise, représentées en 115 figures en taille-douce, avec les explications en latin, en italien & en français. Lugd. Bat. ex officina Cornelii Haok*, 1762, p. 340.

(16) *Genticola di Bologna.*

(17) XIIe vol. de l'*Encyclopédie d'Architecture*, p. 187.

(18) *Le Fabbriche piu cospicue di Venezia*, deux vol. in-folio avec 250 planches au trait. Venise, 1815 & années suivantes, par le comte Léopold Cicognara.

deſſiner la plupart des monuments antiques qui y ſubſiſtaient.

Il dit lui-même avoir été reçu avec la plus grande courtoiſie par les Véronais dont il meſura l'amphithéâtre, les arcs et les ponts. Il parcourut l'Iſtrie & la Dalmatie, & fut le premier à donner les deſſins des antiquités de Pola (19).

Il ſe rendit par mer à Ancône, viſita toutes les cités de l'Ombrie, & rentra vers 1532 à Rome, où il revit Peruzzi, qui commençait les palais Maſſimi ſur l'emplacement de l'antique théâtre de Marcellus.

Serlio avait près de ſoixante ans à cette époque; il rapportait de ſes voyages de nombreux deſſins d'antiquités qui durent réjouir ſon ami: c'était la ſeule richeſſe qu'il eût acquiſe.

Il nous avait ſemblé, lorſque nous entreprîmes la biographie de Serlio, que cet artiſte était élève de Peruzzi; d'autres ſont tombés dans la même erreur, &, en effet, cela ſemble naturel ſi l'on ſe tient aux termes avec leſquels Serlio parle toujours de ſon illuſtre contemporain : « *Precettor mio, Baldazzare Petruccio da Siena* » (20). Ce reſpect preſque filial pour un confrère eſt digne de remarque; car Peruzzi était plus jeune, étant né en 1482, puiſque dans ſon épitaphe, rapportée par Vaſari, il eſt dit qu'il mourut en 1536, âgé de cinquante-cinq ans (21). Peruzzi devançant Serlio de dix-huit années dans la tombe crut ne pouvoir laiſſer en meilleures mains le fruit de ſes travaux & de recherches qui leur avaient

(19) *Marcheſe Amorini*, p. 4.

(20) *OEuvres de Serlio*, prologue du livre II.

(21) VASARI, *Vie de Baldazzarre Peruzzi*. Nous ne nous ſommes pas arrêté un inſtant au dire de d'Argenville, qui a fait naître Serlio en 1518, ni à celui de Saraceno, qui fixe cette date à 1470; ces deux chiffres ſe trouvent annulés par l'acte de naiſſance cité. Du reſte, les travaux que nous venons d'énumérer n'ont pu être effectués que par un homme mûr, tandis que, ſelon le calcul de d'Argenville, Serlio aurait bâti à Bologne & à Veniſe, & hérité de Peruzzi avant l'âge de dix-huit ans. Voilà comme on écrivait la biographie au XVII[e] & au XVIII[e] ſiècles.

été fouvent communes; felon Vafari & Cellini, il fit Serlio héritier de la plus grande partie de fes travaux; le furplus échut à fes autres élèves Francefco de Sienne & Jacopo Melighino de Ferrare. Ce Melighino était bien indigne d'une telle diftinction; car il paffe pour avoir été l'empoifonneur de fon maître, parce que le Pape lui donna immédiatement la place d'architecte de l'œuvre de Saint-Pierre, dont Peruzzi était invefti, & on a pu fuppofer qu'il avait hâté fa mort pour pouvoir lui fuccéder.

Voici le paffage de Vafari, lequel a, comme on le verra plus loin, une très-grande importance :

« *Rimafe herede di molte cofe di Baldaffare, Sebaftiano Serlio Bolognefe, il qual fece il terzo libro dell' architettura, & il quarto dell' antichitta di Roma mifurate, & in quefti le già dette futiche di Baldaffarre furono parte meffe in margine, e parte furono di molto aiuto all' autore. J quali fcritti di Baldaffarre rimafero per la maggior parte in mano à Giacomo Melighino Ferrarefe, che fù poi fatto architetto da Papa Paolo detto nelle fue fabbriche; & al detto Francefco Sanefe ftato fuo creato, e difcipolo* (22). »

On s'eft fondé fur ces lignes & fur d'autres confidérations pour avancer que Serlio n'était que le plagiaire de Peruzzi. Le marquis Amorini s'eft même efforcé, longuement quoi qu'il en dife, à le juftifier d'une accufation qu'il confidère comme calomnieufe.

C'eft le Lomazzo, que le marquis Amorini qualifie de

(22) VASARI, *Vie de Baldazzare Peruzzi* (édition de Bologne, 1648, partie III, Ier volume, page 149). Voici la traduction du paffage : Sébaftien Serlio de Bologne refta héritier de plufieurs chofes de Baldaffare, & il en fit le troifième livre de l'Architecture & le quatrième des Antiquités de Rome mefurées, &, dans ce dernier livre, les dits travaux de Baldaffare furent partie mis en marge & partie furent d'un grand fecours à l'auteur. Les écrits de Baldaffare reftèrent pour la plus grande partie dans les mains de Giacomo Melighino de Ferrare, qui fut enfuite architecte du pape Paul dans fes travaux & à Francefco de Sienne, fon élève.....

« *Ciarliero,* » qui, dans un traité « *imbrogliatiſſimo* (23), » l'accuſa d'avoir publié les livres de Peruzzi comme ſiens. Cette ſuppoſition fut même acceptée par Piccolomini & par le père della Valle dans la vie de Peruzzi, & cela pour élever le Siennois aux dépens de l'ingénu Bolonais.

Pour montrer à nos lecteurs combien le Lomazzo s'acharna ſur le pauvre Serlio, nous n'avons qu'à traduire le paſſage ſuivant de l'œuvre de ce critique : « On trouvera de nouvelles compoſitions de temples & de palais, ouvrages de deſſinateurs expérimentés & non de certains architectes habitués à la partie matérielle des édifices, grands parleurs & incapables de toute invention. L'Italie eſt pleine de cette marchandiſe à Serlio, qui a vraiment produit plus de faux (24) architectes qu'il n'a de poils à ſa barbe. » Voilà l'échantillon de cette littérature dans laquelle on ne peut relever qu'une choſe, c'eſt que Serlio avait une barbe magnifique !

Le marquis Amorini, dans ſon zèle à défendre Serlio, va juſqu'à dire qu'il était fort poſſible qu'il ne fût pas à Rome en 1536, que s'il eût hérité des deſſins de Peruzzi, il l'eût dit, & qu'enfin Vaſari n'avait avancé ce fait que par ſuite de ſon habitude de n'exalter que les Florentins, n'étant pas fâché, en outre, de donner cours à la calomnie par les conjectures qu'il ſemait ainſi.

Vaſari a certainement montré de la partialité au profit de ſes compatriotes ; c'eſt choſe établie. Cependant il s'eſt très-peu occupé de Serlio, auquel il n'a pas fait l'honneur d'une biographie ; il s'eſt borné ſeulement à le citer dans quelques paſſages de la vie des autres artiſtes.

(23) *Trattato dell' arte de la Pittura di Gio. Paolo Lomazzo Milaneſe pittore, diviſe in ſette libri ne quali ſi contiene tutta la theorica, la praticca della pittura. Con privilegio. In Milano. Appreſſo Paolo Gottardo Pontio, l'anno* 1584. *Con licentia dè ſuperiori.*

(24) *Mazzacani,* livre VI, chapitre XLV, p. 407.

Dans la vie de Marc-Antoine, il dit avec bienveillance que Serlio, voyant la déteftable manière avec laquelle Antoine Lafreri & Thomas Barlucchi exploitaient de jeunes graveurs à faire des eftampes, a gravé fur bois & fur cuivre deux livres d'architecture, dont l'un eft compofé de trente portes ruftiques & l'autre de vingt délicates (25).

Dans la vie de Sanfovino, il explique que Serlio a donné dans fon IIme livre le projet de cet architecte pour l'églife Saint-Jean à Rome, deftiné à la nation florentine (26). Dans la vie des artiftes allemands, il rappelle que Pierre Koeck a traduit les œuvres de Serlio en allemand (27), & que lui-même avait été prié par Lamfonius (de Liége) de publier des traités de fculpture, de peinture & d'architecture, à l'exemple d'Albert Durer, de Serlio, de Leon Battifta Alberti, &c. (28).

Il eft certain que Serlio hérita des ouvrages de Peruzzi, car Vafari n'eft pas le feul contemporain qui l'ait attefté.

Benvenuto Cellini, dans fes mémoires, eft plus explicite que Vafari :

« Baldaffare Peruzzi, excellent peintre Siennois, fe livra à la recherche de la belle architecture; &, afin de pouvoir décider en connaiffance de caufe quel eft le meilleur ftyle, il s'affujettit à copier non-feulement tous les monuments

(25) *Lodove vedendo ridurre ogri cofa in peffima maniera Sebaftiano Serlio Bolognefe architettore, moffo da pieta, ha intagliato in legno & in rame, due libri d'architettura.....* VASARI, partie IIIe, livre Ier, p. 312, édition de 1647 de Bologne.

(26) *E nel mezo una maggiore tribuna, fimile a quella pianta, che Sebaftiano Serlio, pofe nel fuo fecondo libro di architettura.....* VASARI, partie III, livre II, page 240.

(27) *Pietro Couek ha havuto molta inuentione nelle ftorie, e fatto belliffimi cartoni per tapezzerie, e panni d'arazzo e buona maniera, e pratica nelle cofe d'architettura. Onde ha tradotto in lingua Teutonica l'Opere d'architettura di Sebaftiano Serlio Bolognefe.* VASARI, partie III, livre II, p. 269.

(28) *In altre poi mi ha pregato... che io ci faccia tre trattati della fcultura, pittura, & architettura..... come a fatto Alberto Duro, il Serlio, e Leon Battifta Alberti, ftato tradotto da M. Cofimo Bartoli....* VASARI, partie III, livre II, p. 271.

antiques qui se trouvaient à Rome, mais encore tous ceux qu'il rencontrait dans d'autres pays. Lorsqu'il eut ainsi rassemblé une foule d'études & de documents précieux, il dit qu'il était évident pour lui que Vitruve, faute d'avoir été peintre ou sculpteur, n'avait point su discerner & signaler le plus beau style d'architecture. Baldassare avait pour ami intime un Bolonais, graveur sur bois, nommé Bastiano Serlio, qui presque toujours prenait part à ses études. Dans les fréquents entretiens que Baldassare avait avec Bastiano il lui démontra que Vitruve n'avait pas donné les lois des plus belles parties de l'architecture antique. Il entreprit d'accomplir lui-même cette tâche en s'appuyant sur les dessins qu'il avait réunis & en se laissant guider par le goût parfait qu'il devait à la pratique de la peinture. Ce travail était complètement préparé, lorsque la mort vint frapper le pauvre artiste, ce qui fut une grande perte pour le monde. »

« Les écrits de Baldassare restèrent entre les mains de Bastiano, qui les fit imprimer, mais sans les agencer avec cet ordre exquis auquel Baldassare voulait les soumettre. Néanmoins ils sont précieux, surtout pour les hommes déjà initiés à l'art (29). »

Si Cellini n'est guère flatteur pour Serlio, du moins il est véridique & s'accorde parfaitement avec Vasari.

En définitive, il n'y a rien d'extraordinaire, ni de contraire à la délicatesse, à ce que Serlio ait tiré parti des dessins que Peruzzi lui avait légués & les ait intercalés, quand il en a eu besoin, dans ses définitions. Qui de nous ne voudrait hériter ainsi des compositions des maîtres les plus habiles de l'époque?

S'il eût masqué le nom de Peruzzi, nous comprendrions le reproche; mais, au contraire, il ne cesse de le nommer en faisant valoir son mérite, sa simplicité, son zèle & son désintéressement!

(29) *Mémoires de Benvenuto Cellini*, traduction Leclanché, 1847, tome II, p. 417.

Pour quiconque a fréquenté les hommes, il eſt évident que Serlio procède ainſi à l'inverſe des plagiaires : ceux-là taiſent ou rabaiſſent le nom de ceux dont ils exploitent le talent.

Ces calomnies pourſuivirent malheureuſement Serlio au-delà de la tombe. Saraina, dans un livre ſur Vérone (30), s'eſt permis de dire « qu'un certain Sebaſtiano Serlio de Bologne avait inſéré, parmi les antiquités qu'il décrivait dans un livre, des monuments de Vérone que perſonne n'avait jamais vus, &c., &c., » & Tommaſo Temanza, dans la vie de Gio. Maria Falconetto parlant du Caſin de Luigi Cornaro à Padoue, & s'étonnant de ce que le deſſin qu'en donnait Serlio ne correſpondait pas exactement à l'exécution, ajoutait que « Serlio voulait trop faire de choſes à la fois, & que toutes ne tournaient pas à bien, parce qu'il s'en rapportait complètement à ceux qui lui fourniſſaient des documents, afin de s'épargner la peine de deſſiner & de relever. »

En 1537, Serlio était loin de Rome, qui ne lui avait pas été plus heureux que les autres villes, & ſéjournait de nouveau à Veniſe où il commençait la publication de ſes œuvres par le quatrième livre d'architecture qui porte le titre de : *Regole generali di architettura...*

Ce travail eſt dédié à Hercule II, duc de Ferrare, & dans l'épître dédicatoire, il nomme la plupart des littérateurs, artiſtes & grands ſeigneurs de l'époque.

C'eſt dans cette édition ſeule que l'on remarque une lettre de Pierre Arétin, avec lequel Serlio était lié, lettre adreſſée à l'imprimeur Marcolini & imprimée au verſo du frontiſpice.

Comme le fait remarquer ſpirituellement le marquis Amorini, Arétin, qui ſe complaît, on le ſait, à refuſer l'éloge à ceux qui le méritent le plus & à dénigrer les œuvres qu'il ne

(30) *Dell' origine e ampiezza della citta di Verona del molto Eccellente M. Torello Saraina Dottore di legge tradotta di latino in lingua toſcana da M. Orlando Peſcetti. In Verona apreſſo Gieronimo Diſcepoli. MDLXXXVI.* Epître finale.

connaît pas, y recommande chaudement Serlio, lequel n'avait certainement pas acheté sa faveur, & cela pour de bonnes raisons.

« Je ne suis pas du tout contrarié » dit Arétin, « que vous n'ayez pas imprimé mes lettres (31) aussi promptement que je le désirais, puisque la grande & belle œuvre de l'architecture de Serlio, mon compère, s'est interposée entre vos délais & ma volonté ; je l'ai toute vue & lue, & je vous jure qu'elle est si agréable d'apparence, si bien figurée, si parfaite de proportion dans les mesures & si claire dans les explications, qu'on ne saurait dire comment on pourrait faire mieux, ni ce qui y peut manquer..... »

Cette publication fit sensation & eut avec quelque raison une influence marquée. Nous nous réservons d'en faire l'examen lorsque nous nous occuperons de l'œuvre de Serlio.

Son succès fut tel que la première édition fut rapidement épuisée & qu'on dut la réimprimer en 1539, 1540 & 1544. Serlio en offrit un exemplaire, par l'intermédiaire de Monseigneur de Rodez, au roi François Ier, qui lui fit remettre 300 écus d'or, en l'invitant, dit-on, à venir en France (32).

On a fait grand honneur à François Ier de son goût pour les arts & pour les artistes italiens, & il paraît singulier que ce souverain ait pu prendre un tel souci au milieu des complications d'un règne malheureux. Sans vouloir rapetisser son caractère, nous devons faire remarquer que le calcul entrait pour quelque chose dans sa munificence à l'égard des Italiens. François Ier eut pour fidèles alliés les Vénitiens & lutta cons-

(31) Probablement les *lettres familières* imprimées ensuite, 1538, 1557 & recueillies en 6 volumes. Paris, 1609, in-8.

(32) Troisième livre de Serlio ; édition de Venise, dédicace à François Ier; Monseigneur de Rodez, c'est Georges d'Armagnac, diplomate célèbre, ambassadeur de France à Venise. Voyez la Biographie universelle & *Gallia Christiana*, t. Ier, p. 230. 300 Écus d'or vaudraient environ 9,600 fr. de notre monnaie actuelle.

tamment avec eux contre Charles-Quint, pour conferver le Milanais & le Piémont fur lefquels il avait des prétentions plus ou moins fondées. On fait que le fuccès ne couronna pas toujours fes entreprifes : ces pays furent tour à tour pris & repris. François I[er] avait donc tout avantage à fe concilier les artiftes italiens, & fes diplomates durent faire leur poffible pour entrer dans fes vues.

Serlio put, grâce à la libéralité du roi & à celle du marquis del Vafto (33), auquel il dédia la deuxième édition du quatrième livre, faire paraître en 1540, à Venife, le troifième livre de fes œuvres relatif aux monuments antiques, fuivant le programme qu'il s'était tracé.

C'eft dans ce livre qu'il manifefte en quelque forte fon défir d'être employé par François I[er], en parlant des antiquités romaines de France, « dont l'aurait entretenu à Venife monfeigneur de Montpellier, lefquelles il ne connaît pas & qu'il fe réferve d'aller étudier & deffiner en perfonne, afin d'en faire la matière d'un livre (34) ». Il cite particulièrement les antiquités de Nîmes, le pont du Gard, le monument de Saint-Remi & l'Arc de triomphe, les antiquités d'Arles, le palais de Fréjus & fon amphithéâtre, le pont & les arcs de Saint-Chamas, & le temple de Vienne.

Monfeigneur de Montpellier, c'était Guillaume Pellicier, évêque de Montpellier, ami de François I[er] & diplomate célèbre. On peut voir, à fon égard, la Biographie univerfelle qui a calqué fon article fur ce qu'on trouve dans le *Gallia*

(33) Alphonfe d'Avalos, marquis del Vafto, eft le général efpagnol qui fut battu par les Français commandés par le duc d'Enghien à la bataille de Cerifoles, en 1544; c'eft le même qui fut repréfenté haranguant fes foldats dans un tableau de Titien (voir la biographie de ce maître par Vafari); les deux adverfaires avaient reconnu le mérite de Serlio.

(34) ... *Perche mi riferbo a farlo quando a quella piacera, che io perfonalmente venga a veder tutte quelle maraviglie e mifurarle : e portole in difegno, come gli altri edificii : che io le publichi al Mondo iufieme con l'altre mie fatiche.....*

Christiana (tome VI, p. 808) : « *Venetias inde a Francesco I°* *legatus Guillelmus, Caroli V imperatoris machinationes detescit. Sed nec Galliæ res strenue tandem procuravit, regis super impensis magnam voluminum græcorum, hebraïcorum ac syriacorum copiam cumulavit, mille aureis in eam rem græco nobili collatis ut patet in epistola ipsius Guillelmi ad Franciscum data die 29 augusti 1540, qua etiam apparet illum codices exesos cura sua restituisse amanuensesque ad codices græcos m.ss. exscribendos adhibuisse quibus regis Francisci bibliotheca ditescerset.* »

Donc Pellicier était à Venise en 1540, & il joignait à ses talents politiques un goût particulier pour les antiquités ; il était naturel qu'il engageât Serlio à étudier les antiquités françaises dans l'espoir de contribuer ainsi aux progrès des arts & de l'histoire de la France.

CHAPITRE II.

Serlio à Fontainebleau.

Serlio est lié d'une manière intime au grand mouvement artistique qui eut son apogée en France au XVIe siècle & qu'on a nommé la Renaissance. Ce mot de Renaissance nous a semblé, ainsi qu'à plusieurs architectes & archéologues, un peu trop absolu, &, si nous l'employons le plus souvent pour être compris, nous croyons avec eux qu'on devrait nommer cette période le renouvellement de l'art.

En effet, les diverses métamorphoses de l'art latin en roman, l'apparition de l'ogive, le sublime de l'art religieux au

XIIIe, ſon affaibliſſement au XIVe, ſa décadence au XVe, ſa transformation avec de nouveaux détails au commencement du XVIe, conſtituent un tout indiſſoluble. Les changements ſe produiſent avec des nuances ſi faibles & ſi bien fondues, que dans quelques édifices religieux, depuis le chœur juſqu'à la façade, on peut lire à livre ouvert l'hiſtoire de ces modifications ingénieuſes.

On a cru longtemps que l'art du XVIe ſiècle rompait franchement avec la tradition, & s'affirmait en contradiction abſolue avec le genre qui l'avait précédé; cela était vrai en Italie, mais on ne peut en dire autant pour la France. On a eu un renouvellement, & non une renaiſſance; l'art n'était pas mort, il n'était qu'égaré dans une mauvaiſe voie.

Lorſque, s'occupant de l'hiſtoire de l'art au commencement de notre ſiècle, les écrivains inventèrent la qualification de Renaiſſance, c'eſt que, peu verſés dans la recherche des documents précis, ils attribuaient ſans réſerve aux Italiens toute l'influence ſur cette période, & faiſaient, par ignorance, bon marché des maîtres de l'œuvre français, qui furent au contraire les premiers à revenir ſur leurs traditions & à concilier la conſtruction rationnelle des édifices avec des formes puiſées aux ſources antiques.

Depuis, cette injuſtice a été réparée & on a rendu Gaillon à Guillaume Senault, à Pierre Fain, à Pierre Delorme, à Colin Beart & à Pierre Valence, Chambord à Pierre Nepveu, dit Trinqueau, & Boulogne à Pierre Gadyer!

Non pas que Joconde, della Robbia, Roſſo ou Primatice n'aient plus ou moins contribué de leurs conſeils & de quelque deſſin à l'exécution de l'enſemble & des détails de ces magnifiques monuments; mais certainement ces palais ſont les œuvres d'artiſtes français, leſquels, parce qu'ils ſe nommaient Pierre & étaient qualifiés de maîtres maçons, ont échappé à la célébrité qui s'attacha de préférence au moine



BAPTISTÈRE DE LOUIS XIII A FONTAINEBLEAU

Gravure du *Magasin Pittoresque*.

conſtructeur, à l'émailleur & aux peintres habiles, tous étrangers et favoris de papes & de rois.

Heureuſement, l'étude de l'art a fait de nos jours tant de progrès, qu'il eſt facile de reconnaître à première vue, par l'examen de certains détails inconteſtables, le faire & le genre de chaque artiſte.

L'Italie a exercé de l'influence parce qu'elle a précédé la France dans l'étude de l'antique; les émigrations des Florentins qui s'établirent en France & particulièrement à Lyon, les campagnes de Charles VIII, de Louis XII, & de François Ier, ont été autant de cauſes d'inſtruction pour les artiſtes français. Les Italiens ne ſont arrivés en nombre que ſous François Ier, & encore, comme on le verra, ils ont eu à cœur, en hommes de goût, d'adopter la *manière françaiſe*, comme ils le diſent, ſachant bien qu'on ne pouvait faire, dans notre pays pluvieux, des portiques, des fenêtres, des toits & des cheminées comme ſous leur ciel limpide!

Il eſt bien entendu qu'ici nous ne voulons parler que de l'architecture; nous ne nous croyons pas aſſez compétent ſur la littérature, la peinture & la ſculpture de cette époque pour affirmer quelque choſe en ce qui les concerne. Nous n'avons tenu à noter qu'un point qui ſemble eſſentiel : aucun des Italiens appelés en France, à part Joconde qui eſt peu connu, n'était conſtructeur; Primatice & Roſſo ſe montrent peintres plus qu'architectes, & les della Robbia ont porté l'art de l'émailleur ſi loin que cette gloire leur ſuffit.

Revenons à Serlio.

Nous avons vu qu'il avait, dans la dédicace de ſon troiſième livre à François Ier, manifeſté le déſir d'être appelé en France pour y étudier les antiquités romaines; ce vœu fut mis a exécution avec l'appui de Charles de Lorraine, alors fort jeune, nommé depuis cardinal de Guiſe (qui eſt généralement appelé cardinal de Lorraine), homme d'Etat fort entreprenant.

S'il faut en croire Saraceno (35), ce perſonnage l'amena avec lui, le préſenta & l'établit à la cour, « déſirant s'attirer les bonnes grâces du roi par un illuſtre préſent. »

G. Brice, d'Argenville &, après eux, le marquis Amorini affirment que ce fut le ſouverain lui-même qui le fit venir, au grand déplaiſir de ſes amis, qui ſe préoccupaient avec quelque raiſon des guerres prolongées entre la France & l'Italie & de la perte d'un artiſte auſſi diſtingué.

On ſait que Primatice alla en Italie chercher des artiſtes pour François I[er], & acheter des ſtatues, bronzes, médailles, moulages & tableaux; il reçut pour cela à Rome, par l'entremiſe du banquier Albert Salviati, de Paris, la ſomme de 675 livres tournois (mandat du 31 octobre 1540). Primatice, qui était de retour en France à la fin de 1540, eſt-il allé auſſi à Veniſe où réſidait Serlio? Il nous eſt difficile de préciſer ce point qui pourrait nous fixer ſur la queſtion de ſavoir ſi ce fut lui qui déplaça Serlio, ſur la demande expreſſe du roi.

Quoi qu'il en ſoit, Serlio vint & reſta de bon cœur.

« Lorſqu'il eut vu que la cour, le roi & la reine ainſi que la ſœur du roi le chériſſaient, l'aimaient & le comblaient de préſents, il penſa qu'il devait ſuivre le précepte du philoſophe : « Où eſt le bonheur, là eſt la patrie, » & ne ſe ſoucia plus de revoir l'Italie & Bologne. Enfin il réſolut de terminer ſes jours en France, quoique ſes rivaux & les envieux qui ont coutumé de haïr & de perſécuter le mérite, ſurtout quand il ſe trouve chez un étranger, l'aient pouſſé quelquefois preſque juſqu'au déſeſpoir (36). »

Serlio amena avec lui ſa femme, Françoiſe Pallaude (37), &

(35) *Gio. Carlo Saraceno*, préface des œuvres de Serlio (Veniſe, 1569).

(36) *Gio. Carlo Saraceno, ut ſupra.*

(37) Regiſtre des naiſſances de la paroiſſe d'Avon Fontainebleau, donné par M. de Laborde, dans la *Renaiſſance des Arts à la cour de France*, t. I, ſupplément, p. 669, & *Strada* dans ſon épître aux lecteurs, en tête du VII[e] livre de Serlio.

ſes enfants qui étaient nombreux, & fut logé au palais des Tournelles (38).

Il fut, ſelon quelques auteurs, occupé tout de ſuite pour les travaux que le roi voulait entreprendre au Louvre : « Nourri des beautés de l'antiquité, il ne réuſſit pas à les faire paſſer dans ſes deſſins, & ceux de Leſcot furent jugés ſupérieurs aux ſiens, tant pour la beauté des proportions que pour la régularité de l'édifice ; le roi ordonna l'exécution de ceux-ci. L'artiſte italien avait lui-même rendu juſtice au mérite de l'artiſte français, & avait eu même la grandeur d'âme de conſeiller l'adoption des plans de Leſcot préférablement au ſien propre (39). »

Le marquis Amorini, qui le répète, s'eſt borné en cela à ſuivre d'Argenville. Placé dans les meilleures conditions pour connaître la vie de l'artiſte en Italie, il s'en eſt rapporté purement & ſimplement aux dires de l'écrivain français pour la partie relative à notre pays.

Cette conduite attribuée à Serlio eſt en tout point conforme au caractère connu de cet artiſte, & cependant le fait ne nous ſemble pas fondé.

M. Berty, dans ſa Topographie hiſtorique de Paris (40), fait obſerver avec raiſon que cette allégation a pris naiſſance dans le paſſage ſuivant de Germain Brice : « Pour conduire ce bâtiment & pour le rendre plus régulier, il (François I[er]) fit venir exprès un des plus renommez architectes, & celui des quatre qui a le mieux écrit ſur l'art de bâtir, nommé Sébaſtien Serlio, dont pourtant les deſſins, quoique très-beaux, ne furent pas ſuivis ; ceux de Pierre Leſcot, ſeigneur de Clagny...., ayant été trouvez infiniment plus réguliers & plus magnifiques. »

(38) *OEuvres de Serlio*, VII[e] livre, p. 98.

(39) D'ARGENVILLE, *Vie des ſameux Architectes*, p. 115. MILLIN (*Voyage dans les départements du Midi de la France*, 1804, t. I, p. 31) dit que Serlio fit la cour du cheval blanc en 1529, & qu'il avait été attiré en France par François I[er]. La date de 1529 eſt évidemment erronée.

(40) *Topographie hiſtorique du vieux Paris*, 1866, t. I, p. 206

Lefcot ne fut nommé architecte du Louvre que le 3 août 1546 (41), & quelles que fuffent la difficulté & la longueur de l'étude d'un projet auffi important, cette date précifément prouve que François Ier n'était pas embarraffé dès 1541, au point de prendre un Italien pour ces projets, puifque ce ne fut que cinq ans après qu'il en entreprit les travaux. Rien ne peut expliquer un femblable délai entre l'adoption du plan & la nomination de l'architecte.

De plus, Serlio, malgré fa réferve habituelle, n'eût pas manqué de citer dans fes ouvrages un projet auffi confidérable. Enfin, Fontainebleau avait pour François Ier bien plus d'importance que le Louvre, & on ne comprend guère comment Serlio, jugé infuffifant pour la conftruction du Louvre, aurait été envoyé à Fontainebleau où la tâche était en pleine activité & demandait des foins non moins habiles.

Serlio, « ce bon vieillard, » comme l'appellent tous fes biographes, lié d'une étroite amitié avec la plupart des plus éminents peintres, fculpteurs & architectes de fon époque, favori de Titien, était une des meilleures recrues que François Ier eût faites en Italie par fes ambaffadeurs. Il était arrivé précifément à l'âge du confeil, & il n'eft pas douteux que fes avis n'aient eu une grande influence pendant la fin du règne du roi artifte. Il eft même fâcheux qu'il ne foit pas arrivé plus tôt, car la plupart des édifices, excepté le Louvre, étaient en voie de conftruction, & c'eft pour cela qu'on cherche, malheureufement en vain, les traces de fon intervention dans des enfembles.

C'eft alors, en 1541, que Roffo, qui dirigeait les travaux de Fontainebleau, s'empoifonna; le roi donna fa place à Pri-

(41) A l'âge de trente-fix ans environ. Voir la *Renaiffance des arts à la cour de France*, les *Grands architectes français de la Renaiffance*, & la *Statiftique monumentale de Paris*.

matice, comme ſuperintendant (42), quoiqu'il fût plus peintre qu'architecte. Cela explique la nomination immédiate de Serlio, qui était bien l'homme dont il convenait d'adjoindre l'expérience & le goût épuré comme contrepoids à la fougue & à l'exagération de ſon compatriote.

« Françoys, par la grâce de Dieu, Roy de France, nous voulons & vous mandons que des deniers qui vous ſeront par nous ordonnez, pour convertir au fait de votre commiſſion de nos dits édiffices & baſtiments du dict Fontainebleau, vous payez doreſnavant par chacun an à commencer au premier de janvier prochainement venant à noſtre cher & bien aimé Baſtiannet Serlio, paintre & architecteur du pays de Boulogne la Graſſe, la ſomme de 400 livres que nous lui avons ordonnée & ordonnons par ces préſentes, pour ſes gages & entretenemens en noſtre ſervice, par chacun an, à cauſe de ſon dict eſtat de noſtre painctre & architecteur ordinaire au faict de nos dicts édiffices & baſtiments au dict Fontainebleau, auquel nous l'avons pour ce retenu (43). »

Il y a d'autres lettres patentes à peu près ſemblables & du 5 janvier 1542, où il eſt ajouté qu'on lui paiera à raiſon de « 20 ſous les journées qu'il pourra vacquer à la viſitation de nos autres édiffices & baſtiments que nous lui avons verballement commandé viſiter aucune fois (44). »

Notre artiſte était donc enfin arrivé à une poſition digne de ſon talent, ſur un théâtre important & avec la protection d'un ſouverain qui ſe piquait d'aimer les arts.

(42) *In tanto eſſendo in Francia morto il Roſſo, & percio rimaſa imperfetta una lungua galleria, hata cominciata con ſuoi diſgui e in gran parte ornata di ſtucchi e di pitture fu richiamato da Roma il Primaticcio...* VASARI, IIIe partie, tome II, édition de Bologne, 1647.

(43) 27 décembre 1541, à Fontainebleau. *Renaiſſance des arts à la cour de France*, par de Laborde, t. I, p. 204.

(44) *Renaiſſance des arts à la cour de France*, par de Laborde, t. I, p. 406.

Ici notre tâche devient de plus en plus ardue : le palais de Fontainebleau a été tellement bouleverſé à différentes époques, qu'il eſt bien difficile d'attribuer une part préciſe à chacun. M. Champollion-Figeac, dans ſon hiſtoire de cet édifice, n'a point cherché, ſuffiſamment ſelon nous, à en rattacher chaque partie aux noms des artiſtes célèbres du XVIe ſiècle qui en ſont les auteurs.

Ce reproche peut être adreſſé en même temps à un grand nombre des écrivains qui s'occupent d'archéologie, & nous l'attribuons ſans réſerve à leur défaut de compétence en matière technique. Il faut avoir conſtruit & s'être occupé de la décoration des édifices & par conſéquent avoir étudié & pratiqué dans leur eſſence même les principes de l'ornementation, pour pouvoir diſcerner avec quelque certitude la manière propre à chaque artiſte & à chaque période. En matière de peinture, cette recherche de la paternité des œuvres a atteint de nos jours une préciſion que celle de l'architecture & de la ſculpture ornementale ne poſſèdent pas encore, parce que les architectes & les ſculpteurs, entraînés par leur profeſſion même dans un autre ordre de travaux, n'en écrivent guère l'hiſtoire.

Le regrettable M. Berty a rendu, à ce point de vue, de grands ſervices à l'art architectural : le Louvre & les Tuileries ont été étudiés par lui avec la plus grande préciſion, & il a rendu à chaque époque & à chaque artiſte la part qui leur était due.

Nous n'avons pas la prétention d'atteindre un écrivain auſſi ſavant ; nous nous permettrons cependant de faire obſerver qu'entreprenant la vie de deux artiſtes célèbres qui ſe lient à Fontainebleau & à l'hiſtoire lyonnaiſe, nous pouvons ſignaler, peut-être pour la première fois, certains rapprochements capables d'établir des certitudes.

Il était facile de dire que de l'Orme & Serlio avaient con-

couru aux travaux de Fontainebleau; les comptes des bâtiments en faiſaient foi. Ce n'était point aſſez pour notre époque d'analyſe à outrance, & c'eſt pourquoi nous avons écrit le mot de reproche à l'adreſſe de ſavants archéologues auprès deſquels nous ne ſommes qu'un laborieux pionnier.

Nous allons en conſéquence commencer par traduire auſſi exactement que poſſible les paſſages de l'œuvre de Serlio qui ſe rapportent à Fontainebleau (45), en les accompagnant de quelques commentaires :

« Le magnifique palais de Fontainebleau a été fait à diverſes époques & de pluſieurs pièces différentes les unes des autres. Dans la ſeconde cour (la cour de l'Ovale), du côté qui fait vis-à-vis aux logements de la famille royale, on projeta une loge (une ſalle ouverte), dont une partie regarde ſur la cour & l'autre ſur le jardin. D'un côté ſont les logements des princes (des Enfants de France) & de l'autre une chapelle (la chapelle Saint-Saturnin). Cette loge eſt diſpoſée ainſi : elle a cinq arcades de douze pieds de largeur & les piliers ont ſix pieds de largeur; mais je ne ſaurais à préſent dire de quel ordre fut faite cette architecture (46). »

Nous voyons que le mépris de Serlio pour certaine architecture de la Renaiſſance françaiſe eſt aſſez caractériſé; continuons :

« Je dirai bien que cette loge eſt large de trente pieds & peut être haute de ſeize; les poutres (entre les deux étages) ſont en bois. »

La ſalle dite de Henri II, que Philibert de l'Orme & les écrivains du temps nommaient la ſalle de Bal, a 9^{m},70 de largeur. Il y a cinq arcades de 4 mètres d'écartement entre les piédroits; les piliers ont 2 mètres. On voit donc que les

(45) Livre VII, pp. 96 & 97.

(46) *Ma non ſaprei gia dire di che ordine ſia fatta queſta architettura.*

dimenſions ſe rapportent bien avec Serlio. Seulement, la ſalle a 9m,50 de hauteur, & Serlio ne parle que de ſeize pieds; il a voulu dire : haute de ſeize pieds juſqu'aux impoſtes; en effet, elles ſont à 5m,20 du ſol.

« On avait ordonné que la partie de deſſus fût voûtée, & on avait déjà placé les impoſtes & les retombées de pierre. Mais, ſur ces entrefaites, il ſurvint un *homme d'autorité* & de plus de jugement que le maçon qui avait arrangé cette conſtruction, lequel fit enlever ces retombées de pierre, & il fut ordonné un plafond en bois; ainſi fut achevée cette loge bâtie ſur loge. »

En effet, Philibert de l'Orme était auſſi architecte à Fontainebleau (en 1548, il devint ſuperintendant des bâtiments royaux); & il n'y a pas de doute pour nous que ce ne ſoit lui qui ait fait exécuter ce changement.

De l'Orme avait un talent aſſez inconteſtable pour être apprécié même par un rival, &, ſi l'*uomo d'auttorita* eût été Primatice, Serlio n'eût pas manqué de le nommer. N'oublions pas encore que Primatice était peintre & que ce fut lui précisément qui donna les cartons des peintures de cette ſalle. Enfin, de l'Orme dit lui-même dans ſon mémoire juſtificatif (47) :

« A Fontaynebleau, la grande ſal du bal qui tomboyt n'eſt-elle pas bien accouſtrée, tant de lambris que de la chemynée & maſſonnerie & entrée de painctures? Je n'en parle poinct, Monſieur Saint-Martin (Primatice) ſcoit ſon eſtat. »

Il eſt grand de la part de Serlio de s'incliner ainſi devant notre compatriote, & de qualifier un rival d'homme exceptionnel. Je n'oſerais aſſurer que perſonne n'ait encore tiré, des documents précis que nous avons cités, ce rapprochement;

(47) Voir notre biographie de de l'Orme.

mais, ne l'ayant vu nulle part, nous en avons joui comme d'une découverte. Interroger des livres jaunis & écrits dans une langue étrangère, des documents extraits des dépôts publics & enfouis sous des titres poudreux & en voir jaillir tout à coup la lumière sur deux artistes célèbres depuis trois siècles, n'est-ce point une précieuse satisfaction? Serlio poursuit avec une tristesse contenue :

« Mais moi, qui étais pourtant là & qui y habitais continuellement, payé par le magnanime roi François, il ne me fut pas demandé un minime conseil..... *Ma io che era in quel luogo e v'habitava di continuo, nè mi fù pur dimandato un minimo consiglio...* »

Tout Serlio, cet artiste méconnu & courbé par l'âge, est là, dans cette phrase admirable; il gémit : il ne me fut pas même demandé un pauvre petit conseil! Aussi, l'Italien se relève avec dignité; il a conscience de ce qu'il peut aussi créer :

« J'ai voulu projeter, » poursuit-il, « une loge comme celle que j'aurais faite si on m'eût donné telle entreprise : & pour faire connaître aux siècles futurs la différence de l'une & de l'autre, j'ai tracé celle-ci qu'on pourra lui comparer.

« D'abord, je voudrais qu'on montât avec trois marches de la cour à la loge ; la largeur en est de 30 pieds. Chaque arc a 12 pieds & chaque pilier 6 en façade. Mais par côté ils en ont 9 (tout cela est exact), tant la muraille sur le jardin est épaisse. Le dessin démontre comment sont les toits. Et attendu que le roi François a reçu d'Italie plusieurs statues, j'ai mis en cette loge plusieurs endroits pour les placer. (Il y a en effet cinq œils de bœuf ou niches rondes ménagées sur chaque façade.) Mais dans quatre grandes niches on peut mettre le Laocoon, le Tibre, le Nil & la Cleopâtre (48),

(48) 1540, dernier octobre, mandat de paiement à Primatice de 675 livres tournois, faisant la valeur de III écus d'or au soleil à XLV sols tournois pièce, pour

& il y a au milieu une fenêtre qui donne dans le jardin; & parce que la façade eſt deſſinée en grand, je ſerai bref à la décrire, l'eſpace me manquant. »

Serlio termine en donnant, ſelon ſon habitude, toutes les dimenſions architecturales, ce qui prouve qu'à cette époque, auſſi bien qu'à préſent, le deſſin n'était pour les artiſtes ſérieux qu'un moyen d'exécution & non un trompe-l'œil.

La planche jointe au texte de Serlio eſt trop mal exécutée, même dans l'édition originale par Strada (49), pour qu'on puiſſe porter un jugement ſérieux ſur cette compoſition.

Il eſt fâcheux pour nous que ce ſeptième livre des œuvres de notre artiſte, le plus intéreſſant de tous, n'ait pu être publié pendant ſa vie & ſous ſa ſurveillance. Le ſixième livre repréſentant cinquante portes, qui parut à Lyon en 1551, & émanant de lui ſeul, eſt d'une gravure beaucoup plus ſoignée, & interprète bien mieux le deſſin original. On a même lieu de croire que Serlio l'a exécuté lui-même. Lorſque plus tard, en 1600, parut à Veniſe l'édition complète, ces défauts ſe renouvelèrent & certaines planches furent défigurées.

Pour en finir avec les ouvrages de Fontainebleau cités par Serlio, il ne reſte qu'un paſſage (livre VII, pages 70 & 71), où il indique trois immenſes cheminées monumentales placées ſur les toits: « *Nel modo d'alcuni che ſi veggono nel richiſſimo palazzo di Fontanableo, & ſono tutti di mattoni.* »

Cela ne prouve pas qu'il en ait fait conſtruire lui-même; Serlio entend ſeulement indiquer comment les cheminées ſe font en France, à Paris & notamment à Fontainebleu, où il a le plus ſéjourné, & il ajoute qu'elles ſont toutes conſtruites en briques.

achat de tableaux, médailles, bronzes, moulages, &c., argent qu'on devait lui faire tenir à Rome par l'entremiſe du banquier Albert Salviati de Paris. *Gazette des beaux-arts*, t. VII, p. 212.

(49) *Sebaſtiani Serlii Bononienſis architecturæ liber ſeptimus, &c., Francofurti ad Mœnum, &c., &c.*, MDLXXV.

En définitive, à écouter Serlio lui-même, il semblerait d'après ce qui précède, qu'il n'y a pas un seul ouvrage ordonné entièrement par lui dans cette magnifique résidence. En effet, cet artiste plus modeste que de l'Orme & tant d'autres, ne parle de lui-même dans ses œuvres qu'avec une réserve excessive; puis il ne venait qu'en sous-ordre du Primatice d'abord, & ensuite de Philibert de l'Orme.

M. Vaudoyer a dit (50) : « qu'il était bien plus un homme de théorie que de pratique; c'est surtout par ses écrits qu'il s'est rendu célèbre, & c'est à Fontainebleau qu'il en a composé la plus grande partie. François Ier, qui par sa magnificence & sa générosité aimait à s'entourer de savants, de littérateurs & d'artistes, avait peut-être fait une pension à Serlio principalement pour le mettre à même de publier ses ouvrages. »

Si nous partageons l'opinion de l'honorable architecte sur le premier point, nous ne pouvons lui concéder le second. Quelque amoureux des arts que fût le grand prince, il n'aurait pas engagé Serlio comme « painctre & architecteur » à 400 livres, pour l'encourager uniquement à faire des livres; seulement, au lieu d'être architecte en chef, il coopérait dans des conditions subalternes.

De nos jours ne voit-on pas d'habiles dessinateurs employés comme inspecteurs, jusqu'à un âge avancé, dans des agences de travaux importants? De belles pages leur sont dues intégralement, & elles portent le nom du chef! Puis, sa mauvaise fortune l'avait suivi même dans cette place; tant que Primatice fut en faveur tout marcha assez bien pour son compatriote; mais, dès que celui-ci eut été remplacé par un Français, Serlio ne fut plus que toléré, par ménagement pour le roi qui l'avait retenu en France.

Suppléons donc par quelques recherches & par quelques citations à la modestie de notre artiste.

(50) *Magasin pittoresque*, t. XI, p. 53.

Les biographies attribuent à Serlio l'aile avec double rampe adoſſée au vieux château dans la cour des Fontaines (51) qui renfermait le petit théâtre, incendié il y a quelques années, & qui attend encore une reſtauration. On retrouverait, dans l'agencement des lignes & dans l'oppoſition entre les diverſes parties, quelque choſe du genre propre à notre artiſte. Nous nous bornons à noter cette opinion, n'ayant pas trouvé dans cette partie de l'édifice une analogie bien caractériſée avec ſa manière.

Les avis ſont partagés au ſujet de l'édicule dit Baptiſtère de Louis XIII; &, comme toujours, faute d'inſtruire le procès à fond, on a fait fauſſe route.

La partie ſupérieure ne date que de la fin du règne de Henri IV, puiſqu'elle fut faite à l'occaſion du baptême du Dauphin, devenu plus tard le roi Louis XIII; inutile d'inſiſter ſur ce point.

On a dit avec autant de raiſon que, dans les plans de Fontainebleau par Ducerceau, poſtérieurs à Serlio, cette porte n'exiſtait pas à cette époque vers cet emplacement.

Il ſuffit pourtant d'examiner la vue générale du château pour apercevoir au premier plan, dans la cour du Cheval blanc, un PORTAIL FORTIFIÉ qui donnait entrée au château pardeſſus le foſſé qui limitait anciennement le château de ce côté, foſſé qui ne fut comblé que plus tard.

Si nous comparons les deſſins de Ducerceau avec le rez-dechauſſée, ſur la cour Henri IV, de ce baptiſtère & avec les planches XXXVI à XXXIX du VII[e] livre de Serlio, nous reſterons perſuadés qu'il donna des deſſins pour cette porte fortifiée, démolie lors de l'aménagement de la cour du Cheval blanc, rebâtie pour clore la cour de l'Ovale avec une contre-

(51) *Ereſſe in quel caſtello la facciata orientale della corte della fontana. Encyclopédie populaire italienne*, 5[e] édition, *Union typographique de Turin*, édition 1866; *Biographie Didot*, &c., & Champollion-Figeac, *Monographie de Fontainebleau*, t. I.

façade en harmonie avec l'ordonnance de cette cour, & surmontée enfin, quelques années plus tard, de l'étage pittoresque qui lui a valu le nom de Baptistère.

L'examen sur place de cette partie de l'édifice ne laisse aucun doute : les matériaux sont plus anciens & plus endommagés par le temps; la contre-face sur la cour ovale & le dessus sont d'une autre main & bien mieux conservés.

Voici ce que le père Dan dit à cet égard :

« Il y avoit autrefois dans cette cour un grand portic de pierre, avec de belles colonnes toscanes rustiques, & un pont de bois sur lequelle on passait à la cour de la Fontaine, & estoit vis-à-vis de la grande porte par où l'on y entre maintenant; le feu roi le fit oster avec ce pont, parce que cela n'avoit pas de symétrie avec le reste (52). »

Une certaine partie des *façades de la cour du Cheval blanc* est marquée par le même écrivain au nom de notre artiste :

« Il ne sera point hors de propos de remarquer que cette cour & tous les édifices qui se voyent ici de François Ier sont du dessein de Sébastien Cerlio, architecte fort célèbre de son temps (53). »

Nos investigations à cet égard n'ont pu aboutir à une certitude : il faut d'abord écarter sans conteste l'aile sur la ville & celle sur le jardin; il ne reste donc que le centre. Mais cette partie a été remaniée & même reconstruite si souvent, que rien de précis ne peut motiver une désignation.

On doit attribuer sans réserve à Serlio le petit rez-de-chaussée du bâtiment avec façade, des anciens BAINS DE FRANÇOIS Ier SUR LE JARDIN DES PINS, qui se trouve à présent adossé au pavillon de droite en entrant dans la cour du Che-

(52) *Le Trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau, contenant la description*, &c., par le R. P. Fr. Pierre Dan, bachelier en théologie, &c.; Paris, Sébastien Cramoisy, MDCXLII, p. 32.

(53) *Idem*, p. 33.

val blanc dans une forte de baffe-cour à fumiers. Il eft à craindre que, dans les reftaurations du château, ces reftes fi intéreffants pour l'art ne foient facrifiés aux befoins de la fymétrie : nous émettons le vœu de les voir confervés & reftaurés avec follicitude.

Ces bains étaient compris dans le devis de 1528 (54).

La falle, dit M. Champollion-Figeac, fut couverte d'une voûte, ornée de matrices de criftaux de roche, éclairée par une porte & deux croifées fur le jardin ; la façade fut conftruite en groffe grefferie, foigneufement appareillée, & c'eft fur cette façade que font taillées en fort relief & à même cinq coloffales cariatides.

La vignette de la fin du texte du premier volume de la *Monographie de Fontainebleau* & la planche à la page 16 du XVIe volume du *Tour du monde* donnent des vues de ce fingulier édifice (55). La XXe porte de la férie de Serlio préfente une certaine analogie avec cet ouvrage ; & on fait que cette férie a été publiée en 1550. Serlio a préludé là au genre, dit ruftique, dont il eft le créateur.

Plufieurs des plafonds que Serlio donne dans fon IVe livre, notamment le Ve de page 196 (56), & le Ier du verfo de cette page, ont une grande analogie l'un avec le plafond de la galerie de François Ier & l'autre avec celui de la galerie de Henri II. Ces circonftances doivent éveiller l'attention des amateurs ftudieux, & conduiront peut-être à conclure que

(54) *Ereffe in quel caftello... la grotta del giardino foftenuta da quattro cariativi coloffali... Nouvelle Encyclopédie populaire Italienne*, Turin, 1866.

(55) Nous pouvons, grâce à l'obligeance de M. A. Morel, l'habile & confciencieux éditeur de tant de beaux livres d'architecture & de la *Monographie de Fontainebleau*, donner ici une vue très-exacte des bains de François Ier. C'eft précifément celle que nous venons de citer comme faifant partie de ce grand ouvrage. Il eft bon de faire remarquer que cette vue n'indique que quatre cariatides ; la quatrième eft un peu à gauche & n'a pu figurer dans le deffin.

(56) Edition de Venife, 1600.

notre artiste a été pour quelque chose dans leur composition à moins qu'il ne se soit borné à y puiser un simple exemple.

La galerie de François Ier était terminée en 1544, car Cellini y exposa son Jupiter d'argent.

« Cette galerie, longue de plus de cent pas & large de douze environ, était ornée & enrichie de peintures de notre admirable Rosso, séparées l'une de l'autre par des sculptures en ronde bosse & en bas-relief. Le Bologna (Primatice) avait habilement rangé dans cette galerie, sur des piédestaux, des statues de bronze qui étaient la reproduction des plus beaux antiques de Rome (57). »

M. Champollion-Figeac dit, dans son histoire du Palais (58), que tous les témoignages attribuent à notre artiste un corps de bâtiment avancé sur la cour de l'Ovale, à deux étages, composé de trois arcades à chacun, orné de pilastres au rez-de-chaussée, de colonnes sur piédestal au premier étage & terminé par une terrasse.

Ce portique serait celui expliqué au devis de 1528 :

« 28 Item, en l'angle & triangle qui est devant la vis du pavillon des Enfants de France, sur & en la cour du dit château, à l'endroit où sera la porte d'entrée de la salle du Guet, il faut faire & ériger un perron en forme de terrasse, tant pour oster la difformité du dit triangle que pour servir à couvrir le devant des dites entrées. Et, sur laquelle terrasse on pourra aller & venir d'iceluy pavillon de nos sieurs les Enfants; & sera le dit perron garni de quatre colonnes rondes qui porteront deux arceaux & une voûte plate couverte d'un pavé de liais, avec arquitraves, frizes & corniches. »

Il est certain que ce détail se rapporte exactement à l'exécution : nous devons de plus faire remarquer, avec M. Cham-

(57) *Mémoires de Cellini*, traduction Leclanché, p. 334.

(58) *Le Palais de Fontainebleau*, par Pfnor, avec texte descriptif par Champollion-Figeac; Paris, 1863, 1 vol. in-folio, t. I, p. 7.

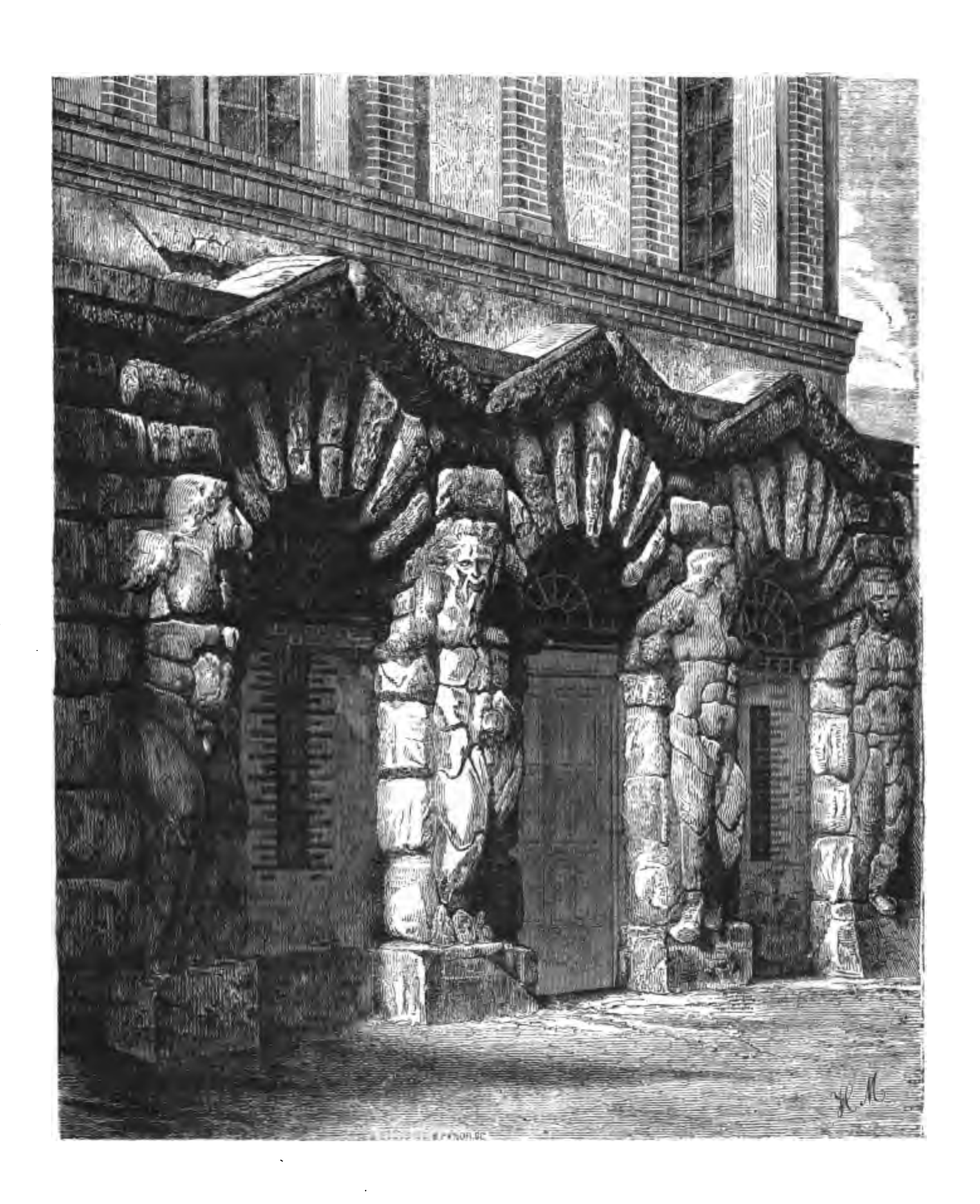
pollion-Figeac, que ce portique n'eſt plus dans la place où il avait dû être conſtruit; il eſt adoſſé à une partie de la cour qui ne date que de Henri IV. Les bâtiments conſtruits pour les Enfants de France étaient à l'eſt du pavillon Saint-Louis & on remarque préciſément en cet endroit une difformité réſultant d'un retrait du nouveau bâtiment; & de plus la première partie du mur de la façade de la cour, entre le pavillon Saint-Louis & le premier changement de direction de cette façade, eſt rigoureuſement égale à la façade du portique attribué à Serlio.

Si l'architecture de ce périſtyle eſt un peu maigre, ce qui ſemble en oppoſition avec la manière de Serlio, en revanche, les nombreux chapiteaux ſont autant de morceaux intéreſſants qui rappellent la recherche & l'étude conſciencieuſe d'un deſſinateur; pour le ſtyle il y a donc incertitude.

Nous nous rangeons à l'opinion que M. Léon Vaudoyer a émiſe dans ſes excellentes études de l'architecture en France(59), & avec lui nous penſons que ce périſtyle doit être attribué aux Français; nous ne pouvons admettre qu'une ſeule choſe, c'eſt que Serlio s'eſt employé à ce travail d'une manière tout à fait acceſſoire. On s'explique difficilement qu'un travail déſigné au devis de 1528 n'ait été exécuté qu'en 1542, & enſuite il eſt probable que Serlio en eût parlé lorſqu'il cite les portiques dans les livres d'architecture.

Les comptes des bâtiments du roi nomment Serlio dans un mandement de 93 livres 10 ſous 6 deniers, pour achat de

(59) *Magaſin pittoreſque*, tome XI, p. 52. Les études d'architecture en France ont été commencées par M. Vaudoyer en collaboration avec M. Albert Lenoir & ont été couronnées par l'Académie. La publication ſi précieuſe du *Magaſin pittoreſque* ne faiſant pas connaître les noms des auteurs de ſes articles, pourtant ſi remarquables, nous avons dû demander à ſon directeur-fondateur, M. Ed. Charton, les noms de ceux que nous citions, & il a eu l'obligeance de nous fournir auſſitôt ces renſeignements.



BAINS DE FRANÇOIS Ier

A FONTAINEBLEAU.

cuir du Levant & autres fournitures (60) & dans la pièce ſuivante :

« A François & Jean Potier frères, paintres, pour avoir vacqué ſous la conduite & charge de maître Sébaſtien Serlio, architecteur du Roy, aux ouvrages de painture de deux petits huiſſets de menuiſerie d'une petite aulmoire du cabinet du Roy (Compte de Nicolas Picart pour neuf ans, de janvier 1540 (N. S. 1541) au dernier décembre 1550 (61). »

Ces détails ont peu d'importance; ils trouveront peut-être un jour leur explication.

Lorſque François Ier centraliſa à Fontainebleau la fabrication de tapiſſeries deſtinées à l'embelliſſement de ſes maiſons royales, Philibert Rabou en fut, dit-on, le directeur, & Serlio l'un des deſſinateurs.

Philibert de l'Orme les remplaça dans cette miſſion lors de ſon avénement à la ſuperintendance ſous Henri II.

Dans ſon livre VII (62), notre artiſte donne le plan & la façade d'une maiſon qu'il aurait faite à Fontainebleau.

« Cette maiſon, » dit-il, « ne ſera pas tant hors de l'habitude que la précédente, & cependant je n'en ai jamais vu de ſemblable. Il eſt vrai que j'en exécutai une à Fontainebleau qui eſt de cette façon, mais la préſente eſt d'une forme plus étudiée. »

Nous n'avons pu lire ce paſſage ſans rechercher ce que Serlio a pu conſtruire en dehors du château, &, pourſuivant nos rapprochements, nous croyons qu'il s'agit ici de l'hôtel du cardinal Hippolyte d'Eſte, le Mécène de notre artiſte.

Cette habitation n'exiſtant plus dans ſon enſemble, nous

(60) *Renaiſſance des arts à la cour de France*, par de Laborde; t. Ier, p. 415.

(61) *Renaiſſance des arts*, t. I, p. 430. François Carmoy & Pierre Bontemps, ſculpteurs, employés par Philibert de l'Orme, travaillaient auſſi à Fontainebleau dans ces neuf années.

(62) Pages 56 & 57.

ne pouvons affirmer ſi celle qui eſt citée au livre VII s'en rapprochait ; nous nous bornons à la donner comme une œuvre de Serlio. Si ce n'eſt pas elle, il y en a deux : celle du livre VII (ou à peu près), & l'hôtel dit GRAND-FERRARE ; il eſt indiqué dans les plans de Dorbay (63) en 1682.

Primatice & Nicolo dell' Abbate avaient décoré la ſalle des bains de cette réſidence.

« A vingt-cinq toiſes ou environ de la cour du Cheval blanc de ce château, vers le ſoleil couchant, eſt l'hoſtel de Ferrare, un des plus beaux & des mieux baſtis qui ſoient point, lequel le cardinal de Ferrare a fait baſtir ; comme il ſe juſtifie par ſes armes poſées en pluſieurs endroits de cet hoſtel: il conſiſte en trois grands corps & faces de baſtimens fort commodes, & logeables, contenant diverſes ſalles, chambres, cabinets & offices, avec de fort belles eſtuves; le tout du deſſein de Sébaſtien Cerlio, architecte célèbre, duquel il a eſté parlé cy deſſus. La cour principale de ce logis a dix-ſept toiſes de long, & vingt-deux de large, dont l'entrée eſt embellie d'un riche portic d'une ordonnance ruſtique. Là auſſi une baſſe cour de vingt-cinq toiſes de long ſur neuf de large où ſont les écuries : & cet hoſtel accompagné d'un fort grand jardin : le tout acquis de Monſieur le duc de Guiſe, par le roy Henry le Grand en l'an 1603 (64). »

La porte de cet hôtel, que le P. Dan nomme « un riche portic », exiſte encore ; & c'eſt préciſément celle que Serlio a donnée la première dans ſon VIe livre d'architecture ou *Extraordinario libro...*, publié à Lyon, comme ayant été remarquée & lui ſervant de point de départ pour ſes cinquante compoſitions.

(63) Chalcographie du Louvre.

(64) *Le Tréſor des merveilles de la maiſon royale de Fontainebleau, contenant la deſcription*, &c., par le R. P. F. Pierre Dan, bachelier en théologie, &c. Paris, S. Cramoiſy. MDCXLII, p. 188.

Ici encore nous émettons le vœu que la ville de Fontainebleau prenne quelque mesure pour conserver cette œuvre si précieuse au point de vue de l'histoire de l'art.

Pour clore, nous citerons un passage de Félibien, lequel exprime un jugement assez curieux pour l'époque à laquelle il a été écrit :

« ..... Si nous considérons ce que Serlio a fait à Fontainebleau dans la cour de l'Ovale & au vieux château de Saint-Germain-en-Laye, nous pourrons faire avouer que les Italiens n'étaient pas plus savans que les François (65) ... »

Félibien nous semble renseigné à demi, comme la plupart des écrivains du XVII[e] siècle; d'ailleurs, pour juger de la différence entre les Italiens & les Français, il lui aurait fallu moins de prévention à l'égard de l'architecture des siècles précédents; malgré cela il a presque touché juste.

Si nous avons vu que Serlio n'avait pu coopérer qu'au portique avancé de la cour de l'Ovale & dans une mesure assez restreinte, ses autres travaux le signalent suffisamment pour qu'il ne tombât pas sous la critique de Félibien.

Son concours dans les travaux de Saint-Germain-en-Laye est peu probable, à moins qu'il n'ait été purement consultatif; le roi François I[er] ayant été, si l'on en croit Ducerceau, tellement attentif à cette construction « que l'on peult presque dire qu'autre que luy en fust l'architecte (66)... »

Il n'y a d'absolument italien dans cette construction que les couvertures en terrasses, système qui avait pu être conseillé par notre artiste à cause du panorama magnifique que l'on en découvre, grâce à l'heureuse position du château. Les combinaisons générales de la construction indiquent des maîtres

(65) *Entretien sur la vie & les ouvrages des principaux peintres & architectes ;* 1672, t. II, p. 60.

(66) *Le premier livre des plus excellents bastimens de France.* Paris, MDLXXVI.

maçons français, travaillant selon des indications préconçues & tendant à créer un spécimen nouveau d'architecture.

Aucune des autres œuvres de Serlio, pas plus que les compositions de ses ouvrages, ne présentent le moindre rapport avec ce château. L'allégation de Félibien ne nous semble donc pas devoir être prise comme vérité absolue, & en cela nous ne sommes pas d'accord avec un excellent article sur ce château, qui a paru dans la *Gazette des architectes & du bâtiment*, & avec le rapport adressé au ministre d'Etat, en février 1862, par M. Eugène Millet, l'habile architecte qui poursuit avec tant de soin la restauration de ce monument (67).

Un grand nombre des édifices commencés par François I[er] manquèrent malheureusement de bonne direction : les artistes italiens tels que Rosso & Primatice n'étant pas constructeurs, ne se préoccupaient que médiocrement de l'ensemble de la bâtisse, pourvu qu'ils pussent y loger force peintures, stucs, faïences & statues. Lorsque les maîtres maçons auxquels incombait le soin des gros travaux se trouvèrent de véritables architectes, comme à Chambord & à Madrid, l'édifice garda l'empreinte de leur personnalité, & y gagna en tournure & en symétrie. A Fontainebleau & à Saint-Germain, où l'on se raccordait en partie avec d'anciennes constructions, le soin des travaux retomba sur des maîtres moins capables; aussi l'on y remarque l'absence d'entente préconçue & de construction raisonnée, si bien qu'à l'avènement de Henri II, Philibert de l'Orme fut obligé d'y entreprendre de nombreuses consolidations. Serlio doit être mis en dehors de tout cela; car il ne joua jamais qu'un rôle officiellement secondaire & de plus n'arriva qu'en 1541, trop tard pour pouvoir donner une sérieuse direction à ces constructions entreprises depuis plusieurs années.

(67) Année 1863, page 142. — *Palais, châteaux & maisons de France*, &c., par Calude Sauvageot; Paris, 1867 ; tome II, page 81.

Pour ne pas interrompre l'ordre chronologique, nous devons noter ici que la préfence de Serlio à Fontainebleau eft précifée par les documents fuivants :

Son nom paraiffait déjà dans les regiftres des baptêmes de la paroiffe d'Avon-Fontainebleau à partir de 1542 :

« Le dixiefme jour du mois de novembre & an, Sébaftian, fils de Nicolle Bataille & de Jehanne fa femme, baptifé ; fes parrains, Michel Bordier & Jehan de la Hamdre ; fa marraine, Françoife, femme de Sébaftian de Bollo, tous demeurant à Fontainebleau, paroiffe dudit Avons. »

« Le XVIII[e] jour du moys de juillet & an (1544), Alixander, fils de Michel Perdrome & de Michelle fa femme, baptifé ; fes parrains, maiftre Sébaftianet de Bolongna & Pafquet de Mally ; fa marraine, Michelle, femme de Jehan Le Boffu, tous demeurant à Fontainebleau, paroiffe d'Avons. »

Maiftre Sébaftien de Bologne fut auffi parrain d'un enfant de Pierre Poftel ; Maiftre Claude Girard fut le fecond parrain ; dame Françoife, femme de Sébaftien Serlio, fut de nouveau marraine le 22 février 1553.

En 1557, le vendredi 14 novembre, dame Françoife, « veuve de deffunct maiftre Sébaftiano » fut encore marraine ; enfin :

« Le dimanche XI[e] jour du moys d'aouft 1560 fut baptifée Françoife, fille de Jehan Lenoir & de Roberte..... fa femme ; fon parrain, honorable homme, maiftre Jehan Courat, lieutenant de la foreft de Bière, fes marraines *Françoyfe Pallaude l'eftaliane*, veufve de deffunct maiftre Sébaftiano & Katherine Voyfin, femme de Maiftre George Saulbarge, maiftre jardinier de Fontainebleau (68). »

(68) Regiftre des baptêmes : *Renaiffance des arts*, par de Laborde ; t. I, fupplément, pages 663, 664, 668 & 768.

CHAPITRE III

Les cinq premiers livres de l'OEuvre de Serlio.

La ſérie des mécomptes qui marquent la vie de Serlio reprend ſon cours : François I[er] meurt en 1547, & cet événement eſt le ſignal de toute une modification dans le perſonnel des artiſtes attachés aux bâtiments du roi. Primatice eſt remplacé complètemeut par Philibert de l'Orme qui devient inſpecteur général des bâtiments de Fontainebleau, Saint-Germain-en-Laye, Villers-Coterets, Yerre & le bois de Boulogne (69). Cette arrivée d'un Français à la direction générale de ces divers travaux ne profita pas aux Italiens ; ils furent ou renvoyés, ou circonſcrits dans le genre où chacun d'eux excellait. Serlio fut une des victimes de ce revirement & perdit ſa place. Il reſta quelque temps encore à Fontainebleau ; puis, s'acheminant vers l'Italie, il s'arrêta à Lyon, à bout de reſſources, malade de la goutte, eſpérant y trouver du repos & peut être de l'occupation auprès de ſes compatriotes qui y étaient établis.

Ce bruſque changement dut aigrir fortement les artiſtes évincés, & l'on ſait qu'à la mort de Henri II, par un mouvement de baſcule analogue, Primatice occupa la place de de l'Orme & fut impitoyable envers lui. Aucun des artiſtes de ce ſiècle qui doit tant à leurs œuvres, n'échappa aux viciſſitudes de la politique & aux changements de princes ; l'hiſtoire de cette époque eſt remplie de faits ſemblables.

On n'épargna pas plus ceux dont le mérite était inconteſté que ceux incapables, ou dont le talent ſurfait ne tenait qu'à la protection ou à la coterie ; les hommes ſimples & modeſ-

(69) Lettres patentes du 3 avril 1548.

tes comme l'artiſte dont nous nous occupons, devaient être & furent en effet broyés dans la lutte.

Au reſte, l'art français ne perdit rien à l'effacement paſſager des Italiens; car ils auraient bientôt enlevé toute originalité à cette époque. C'était déjà bien aſſez qu'ils euſſent apporté un genre théâtral, fruit d'une trop grande facilité qui ne daignait plus conſulter la raiſon. Il fallait que des eſprits moins fougueux & plus pratiques, comme de l'Orme, vinſſent combattre cette influence déjà trop grande.

M. Léopold Leclanché, dans ſon commentaire de la vie de Primatice (70), a apprécié comme nous ce mouvement artiſtique, & en cela il nous ſemble avoir touché plus juſte que dans ſes conſidérations ſur l'architecture moderne, qui ſuivent la vie de Michelozzo Michelozzi (71).

Ce critique reproche aux architectes modernes de ne pas être univerſels, comme l'étaient la plupart des artiſtes dont il a traduit la vie. Quand il dit qu'il y a vingt architectures au lieu d'une à notre époque, il a raiſon; mais avancer que d'un même art on a fait vingt profeſſions, vingt métiers différents, ſans qu'il ſoit permis d'établir entre eux le plus léger contact, c'eſt exagérer.

Que des artiſtes comme Peruzzi, Serlio, Michel-Ange, Raphaël d'Urbin, Brunelleſchi & quelques autres, aient fait, & avec le même ſuccès, de la peinture, de la ſculpture, de l'architecture, de la fortification, des ponts, des routes, des navires & des jardins, cela eſt admirable; le feraient-ils de nos jours? Perſonne ne le croira.

Le tempérament, la politique, l'induſtrie, tout a changé; autres époques, autres hommes.

M. Leclanché s'écrie pourtant : « Demandez à un de nos architectes un bâtiment de mer, il vous répondra que de ſa

(70) Traduction de Vaſari, t. IX, p. 194 & ſuivantes.
(71) Traduction de Vaſari, t. II, p. 273.

vie, il n'a fongé à l'architecture navale. Priez-le de retenir, de mouvoir les eaux d'un étang, d'un ruiffeau; de conduire celles d'un fleuve, d'une rivière; d'élever des conftructions dans leur fein; l'architecture hydraulique n'entre pas dans fon domaine. Chargez-le d'exécuter les travaux de défenfe, de conftruction néceffaire à l'attaque où à la défenfe d'une place ou d'un territoire; il vous renvoie au génie militaire. Vous avez befoin d'une route, d'un pont, d'une ufine; il vous adreffe au génie civil. Vous voulez qu'il vous trace, qu'il compofe un jardin; cela eft également étranger à fes attributions. Comment cet homme, » pourfuit toujours M. Leclanché, » ne fait bâtir ni un vaiffeau, ni une digue, ni des remparts, ni un pont, ni une ufine, & s'intitule architecte ! »

C'eft aller vraiment trop loin; auffi nous n'avons pas réfifté au défir de fignaler ces inexactitudes écrites fans doute fous l'impreffion des œuvres des grands artiftes dont on fuivait la vie.

Prenons le plus habile, le plus univerfel : Michel-Ange; croyez-vous qu'il aurait inventé des navires cuiraffés, qu'il ferait allé percer l'ifthme de Suez ou attaquer Sébaftopol, qu'il aurait tracé le chemin de fer de Paris à la Méditerranée ou deffiné le bois de Boulogne!

Autres befoins, autres induftries. Puis M. Leclanché continue : « Paffons. Il va vous conftruire des temples, des palais, des maifons, tous les édifices en un mot où la beauté doit fe marier à l'utilité, où l'imagination doit trouver fa part auffi bien que les befoins matériels. Détrompez-vous, il n'en eft rien, &c., &c. » Et il finit en difant que le premier maître maçon venu remplirait mieux cet office que ceux des architectes qui ne s'occupent que du côté pratique, & que les autres ne favent que témoigner de leurs connaiffances archéologiques dans des projets trop bien deffinés.

M. Leclanché rabaiffe trop les artiftes du XIXe fiècle.

Que ferait à préfent un Michel-Ange en préfence d'un haut dignitaire, impatient de voir élever fon hôtel & impofant la couleur de fon choix? Refuferait-il d'acquitter un mandat de paiement prétextant que fa parole fuffit (72)?...

Un Michel-Ange voudrait-il s'aftreindre à conftruire pour prix déterminé & de peu d'importance fur un périmètre donné d'avance; accepterait-il les mille difficultés de l'art moderne? M. Leclanché ne le croira pas, je l'efpère; & pourtant parce que nous ne fommes pas univerfels comme Michel-Ange & que nos œuvres modernes n'égalent pas, au point de vue de l'art, celles des anciens, il avance que notre infuffifance eft notoire! Nous le répétons : il ne faut jamais comparer les arts, les mœurs, la politique & les hommes des fiècles auffi éloignés que ceux de nos jours; le cœur humain feul ne change jamais.

Etudions avec refpect les exiftences de ces hommes, qui feront toujours les maîtres par leur talent, par leur défintéreffement, & par leurs fouffrances; mais eftimons-nous heureux de n'être plus forcés de nous défendre contre un fpadaffin comme Cellini & de n'être pas empoifonnés par un élève comme Peruzzi!

Nous avons laiffé Serlio à Lyon, & nous avons attribué fa difgrâce aux changements furvenus par la mort de François I[er].

D'Argenville fait intervenir les guerres civiles qui troublèrent le règne de Charles IX (73) dans le départ de Serlio &

(72) Il (Michel-Ange) paffa chez Jacob Salviati, qui avait ordre de lui payer mille écus; mais il le trouva occupé d'affaires avec quelques citoyens; il partit auffitôt fans rien dire, ne voulant pas attendre le moment où il pourrait lui donner audience. Salviati apprenant que Michel-Ange avait quitté Florence, lui envoya l'argent à Carrare en lui faifant demander un reçu par fon courrier. Buonarotti répondit qu'il n'avait pas coutume de donner de reçu lorfqu'il s'agiffait de la dépenfe du pape, & que du refte on pouvait remporter les mille écus. Le courrier n'ofa pas infifter & retourna vers Salviati. *Vafari*. Michel-Ange. (Traduction Leclanché, t. V, p. 141.)

(73) Page 119.

dans ſon ſéjour à Lyon, ſans ſavoir que cet artiſte était mort en 1555, & ſans réfléchir par conſéquent que Charles IX ne monta ſur le trône que le 15 décembre 1560. Il n'y a pas lieu de s'arrêter plus longtemps ſur ces erreurs ; il ſuffit de les ſignaler.

Son ſéjour ſe rattache d'une manière étroite à la publication d'une partie de ſes ouvrages ; auſſi nous allons dès à préſent revenir ſur le paſſé & parcourir ſon œuvre ſelon l'ordre dans lequel il a paru.

Regole generali di architettura di Sebaſtiano Serlio Bologneſe, ſopra le cinque maniere degli edificj, cioe Toſcano, Dorico, Ionico, Corintio, e compoſito, con gli eſempj delle antichità, che per la maggior parte concordano con la dottrina di Vitruvio : in Venezia, per Franceſco Marcolini da Forli. 1537, in-folio.

Cette première édition eſt aſſez rare ; elle eſt la ſeule où l'on trouve une lettre intéreſſante d'Arétin, dont nous avons déjà parlé, qui eſt adreſſée à l'imprimeur & eſt imprimée au verſo du frontiſpice. Elle a été dédiée à Hercule II, duc de Ferrare, & dans la dédicace il eſt queſtion de la plupart des littérateurs, artiſtes & hommes d'Etat qui étaient alors en Italie & qui protégeaient les arts & leur étude.

Marcolini a réimprimé cette édition avant que les autres livres fuſſent publiés, en 1539, 1540 & 1544.

Dans ſon épître aux lecteurs, Serlio ne manque pas de rendre hommage à ſon maître, en diſant : « Vous ne me donnerez point de louange de tout ce que vous trouvez de bon dans ce livre, mais bien à mon maître Baldaſſare Peruzzi de Sienne ; il fut non-ſeulement très-docte en cet art par théorie & par pratique, mais encore aſſez libéral & déſintéreſſé pour l'enſeigner à tous ceux qui en étaient épris & ſurtout à moi qui ſuis encore tout reconnaiſſant de ſes bontés & qui entends à ſon exemple en faire profiter tous ceux qui voudront le prendre de moi. »

Ce langage modeste & désintéressé est à la fois un éloge des deux amis; seul il suffit pour renverser toutes les accusations des Saraina, des Temanza & des Lomazzo!

Il annonce ensuite qu'il doit publier cinq livres, & ce plan se rapporte à peu près avec la publication : il n'est pas question des VI[e] & VII[e] livres.

Serlio est un des premiers qui ait interprété Vitruve & qui ait essayé d'appliquer ses ouvrages aux monuments antiques par des figures sérieuses. Sans entrer dans de trop longs développements, nous croyons indispensable de donner quelques détails sur les nombreux écrits de cette nature qui ont illustré le commencement du XVI[e] siècle.

Au renouvellement de l'art en Italie & en France, le livre de Vitruve reprit faveur. Les artistes qui employaient les ordonnances romaines trouvaient dans ces écrits la justification naturelle du système qu'ils appliquaient. Léon-Baptiste Alberti & Fra Giocondo ont tracé la voie.

On a vu que Peruzzi n'avait rien publié; mais Serlio profita de ses travaux & de ses leçons.

Léon-Baptiste Alberti est un des premiers qui ont écrit sur l'architecture; il a ainsi provoqué à l'étude de Vitruve. Son œuvre fut publié après sa mort à Florence, en 1485 (4 janvier), par les soins de Bernard Alberti; il est partagé en douze livres (74). Il n'y a pas de planches (75). Alberti, sans entrer dans le plan exact de Vitruve, nous a semblé en connaître le texte.

(74) *Leonis Babtistæ Alberti florentini viri clarissimi de re ædificatoria opus elegantissimus & maxime utile. Florentiæ, acuratissime impressum apud Magistri Nicolai Laurentii Alamani : anno salutis millesimo octuagesimo quinto : quarto chalendas Anuarias.* Alberti, né à Florence le 18 février 1404, est mort en 1484.

(75) Voir, au sujet d'Alberti & des premiers ouvrages d'architecture, les 2[e] & 3[e] parties du t. I de l'*Histoire de l'art par les monuments*, de Seroux d'Agincourt (Paris 1823), pages 68, 72, 82, 83, 86 à 95. Les planches furent ajoutées à l'œuvre d'Alberti, par Cosimo Bartoli dans l'édition de 1550.

Fra Giocondo (76) s'eſt borné à donner le texte de Vitruve, en l'accompagnant de figures & d'une table devant faciliter les recherches. Ses planches, aſſez groſſières, furent imitées par ceux qui donnèrent de nouveau le même texte en l'accompagnant de commentaires.

Une des traductions de Vitruve avec commentaires, des plus anciennes & avec figures, eſt celle qui parut à Milan, en 1521, & qui eſt due à Agoſtino Gallo & à Cæſare Ciſarano (77). Juſqu'aux publications de Serlio, les traducteurs & commentateurs ont reproduit tout ou partie des mêmes détails d'architecture, parmi leſquels ſe trouve, choſe bizarre, la cathédrale de Milan (78).

C'eſt que les écrivains de cette époque n'avaient pas encore aſſez étudié les monuments antiques pour pouvoir y puiſer le meilleur commentaire des écrits du Romain, & forcément ils prenaient dans les édifices de leur époque les exemples les plus propres à déterminer les préceptes du maître. L'œuvre de Gallo préſente le plus haut intérêt & mériterait à elle ſeule une analyſe développée; nous engageons nos lecteurs à étudier ce livre.

Il eſt donc acquis que Serlio eſt le premier qui ait interprété les édifices romains.

L'époque à laquelle ſes ouvrages ont paru prouve que le renouvellement de l'art avait précédé, ſinon préparé cette étude, & que les artiſtes y avaient été entraînés plutôt par inſtinct que par ſyſtème.

(76) *M. Vitruvius per Jocundum ſolito caſtigatior factus cum figuris & tabula ut iam legi & intelligi poſſit. Impreſſum Venetiis, anno Domini MDXI, die XXII Maii.*

(77) L'exemplaire que nous avons conſulté provient de Grolier le Lyonnais & fait partie de la Bibliothèque impériale. Cet ouvrage fut dédié par Agoſtino Gallo, milanais & référendaire royal au roi François Ier, duc de Milan, & fini d'imprimer à Come, le 15 juin 1521. Agoſtino Gallo, né à Breſcia en 1499, eſt mort en 1570; on le regarde auſſi comme le reſtaurateur de l'agriculture en Italie. (*Biographie Didot.*)

(78) Voyez Seroux d'Agincourt, t. I, p. 68.

En effet, le quatrième livre de Serlio, publié en 1537, fut toute une création. S'il n'y donne pas le texte de Vitruve, du moins il en fait avec des planches le plus sûr & le meilleur des commentaires, puisqu'il puise ses exemples dans les antiquités de Rome qu'a, avec lui, dessinées & étudiées Peruzzi, & qui ont inspiré ces beaux palais construits par ce maître.

Certainement Vignole, en 1563, a serré les proportions antiques de plus près, & après lui apparurent Philibert de l'Orme en 1567, Andrea Palladio en 1570, Scamozzi en 1615.

Serlio reste le premier en date; nous avons été heureux de le constater pour sa mémoire. Il acquit, au milieu du XVIe siècle, une si grande autorité comme livre classique, qu'alors les écrivains accolaient son nom à celui de Vitruve. Bernard Palissy, dans sa *Recepte véritable* (1563), cite toujours *Sebastiane* après le maître romain, lorsqu'il s'agit des grands principes d'architecture.

Guillaume Philander s'est sûrement servi des travaux de Serlio quand il donna ses commentaires de Vitruve.

Ce livre parut d'abord sans le texte, à Rome, en 1544 (79). Une deuxième édition fut publiée à Lyon, en 1552, avec un texte & des figures remarquables, inspirées sinon dessinées par Serlio, & voici sur quelles circonstances nous basons cette hypothèse.

Serlio résidait à Lyon à cette époque, & y publiait son livre des portes (que nous étudierons à sa date), par les soins de Jean de Tournes, en 1551; & sur ces entrefaites le livre de Philander s'imprimait l'année suivante, précisément chez le même imprimeur!

(79) *Gulielmi Philandri castilionii civis Ro. in decem libros M. Vitruvii Pollionis de architectura annotationes, ad Franciscum Valesium regem christianissimum, cum indicibus græco & latino locupletissimis. Cum gratia de Pontificio Regio Veneto & privilegio.* A la dernière page : *Impressum Romæ apud Jo. Andream Dossena Thaurineñ. Anno Domini MDXLIV.*

N'eſt-on pas conduit à ſuppoſer que Serlio a inſpiré les planches de cet ouvrage (80)?

De plus, Guillaume Philander (81) commença ſes études à Rodez, fut élève de Serlio & les pourſuivit à Rome; il nous le dit (82) : « *Baptiſta Albertus (quod ſciam) primus cum beſtia conflictatus eſt libro rei ædificatoriæ ſeptimo, quanquam locus mendis, uti & totū opus, non caret. Albertus Durerus ſecundus certamen iniit, egregius uterque pugnator. Nouiſſimus omnium commiſſus Sebaſtianus Serlius (quo ego ſum primis initiis hujus artis uſus præceptore) videbatur feram confecturus.* »

Cette phraſe, trop curieuſe pour n'être pas citée, eſt faite à propos du tracé de la volute ionique. Traduiſons ſi c'eſt poſſible : « Alberti, que je ſache, eſt le premier qui ſe ſoit mis aux priſes avec la difficulté (il y a avec la bête, *cum beſtia*), dans ſes ſept livres ſur l'art de bâtir, & il n'y manque pas, quoique ce ſoit une occaſion pour ſe tromper. Albert Durer eſt le ſecond qui ſûrement s'en occupa, & ce n'eſt pas un meilleur lutteur que le premier. Le plus récent de tous, Sébaſtien Serlio (duquel j'ai reçu les premiers éléments de cet art) ſemble être celui qui doit tuer la bête... »

On comprendra qu'avec des images ſemblables il devient

(80) Les planches de cet ouvrage ſont attribuées par certains amateurs à Bernard Salomon, dit *petit Bernard*. Bernard Salomon gravait à cette époque pour Jean de Tournes. Cependant nous ne ſaurions partager cette opinion; le deſſin des planches eſt d'une main différente de celui des fleurons & lettres majuſcules, & les compoſitions ont un grand rapport avec les ouvrages d'architecture antérieurs.

« *M. Vitruvii Pollionis de architectura libri decem ad Cæſarem Auguſtum, omnibus omnium editionibus longe emendatiores, collatis veteribus exemplis. Acceſſerunt, Gulielmi Philandri Caſtilionii, ciuis Romani annotationes caſtigatiores, & plus tertia parte locupletiores. Adiecta eſt Epitome in omnes Georgij Agricolæ de menſuris & ponderibus libros, eodem autore, cum græco pariter & latino indice locupletiſſimo. Lugduni apud Joan. Tornaeſium, MDLII, cum privilegio ad ſexennium.* Voyez, à l'égard de cet ouvrage, le catalogue de la bibliothèque Yemeniz (Paris 1867), n° 694, page 165, & pour Bernard Salomon, notre biographie de Humbert Gimbre.

(81) Né à Chatillon-ſur-Seine en 1505.

(82) Livre III, p. 81, édition 1544; p. 101, édition de 1552.

assez difficile de suivre Philander dans ses commentaires. Aussi nous en resterons là avec son latin & reviendrons avec plaisir soit au français, soit à la belle langue italienne (83).

Un des traducteurs de Vitruve est Jean Martin; nous aurons l'occasion, dans la biographie de de l'Orme, de citer encore cet ouvrage précieux, lequel remonte à 1547 (84).

Les figures furent composées par Jehan Goujon, qui termine en outre le livre par une épître dont nous donnons quelques passages d'autant plus précieux qu'elle est le seul écrit de cet artiste célèbre qui nous soit parvenu :

« Vitruve dict, messeigneurs, & plusieurs autheurs antiques & modernes le confirment, qu'entre les autres sciences requises à décorer l'architecture ou art de bien bastir, géométrie & perspective sont les deux principales : il n'est aucun digne d'estre estimé architecte s'il n'est préalablement bien instruict en ces deux. Qu'il soit vray, nous en avons eu l'expérience par nos prédécesseurs de bone mémoire, à savoir Raphaël d'Urbin (qui a esté perfect en l'art de paincture), André Mantegne, non inférieur en son temps, Michel-Ange, Antoine Sangal, Bramant, & assez d'autres excellens hommes, lesquelz ne voulurent jamais entreprendre à conduire aucun ouvrage d'architecture, qu'ils ne feussent, avant toute œuvre, bien entendans icelles deux sciences... »

« ... Et encores pour ce jourd'huy avons-nous en ce royaume de France un messire Sebastian Serlio, lequel a

(83) Guillaume Philander devint, sous les auspices de Georges d'Armagnac, évêque de Rodez, archidiacre du chapitre. Le portail occidental de la cathédrale fut élevé sur ses plans. Il mourut le 18 février 1565 à Toulouse, où il était allé voir Georges d'Armagnac, devenu archevêque de cette ville.

(84) *Architecture ou art de bien bastir de Marc Vitruve Pollion autheur romain antique, mis de latin en françois par Jan Martin, secrétaire de monseigneur le cardinal de Lenoncourt, pour le roi tres-chrestien Henry II. A Paris, avec privilége du Roy. On les vend chez Jacques Gazeau, en la rue Sainct-Jacques, à l'Escu de Colongne. MDXLVII.*

affez diligemment efcrit & figuré beaucoup de chofes felon les règles de Vitruve, & a efté le commencement de mettre teles doctrines en lumiere au royaume : toutefois, j'en congnois plufieurs autres qui font capable de ce faire, néantmoins ilz ne s'en sont encores mis en peine : & pourtant ne font dignes de petite louenge. Entre ceulx-là ce peut compter le feigneur de Clagny Parifien, fi faict auffi maiftre Philibert de l'Orme, lequel affez fufifament a conduit un édifice que Monfeigneur le cardinal du Bellay a faict faire en fon lieu de Sainct Mor des foffez lez Paris..... »

Heureufe époque pour les arts celle qui peut grouper des noms comme ceux de Serlio, de l'Orme, Goujon, Lefcot, Paliffy, rendant hommage les uns aux autres & enrichiffant la France de monuments. Un imprimeur lyonnais, célèbre dans fa profeffion, imprime leurs ouvrages & nous tranfmet ainfi comme preuve irrécufable les dates rapprochées des travaux de ces initiateurs.

Voici les noms de quelques auteurs qui ont parlé de l'art de l'architecture, & qui ont traduit ou annoté Vitruve, avec le lieu de la publication & la date de l'ouvrage :

Alberti (Léon-Baptifte), Florence, 1485.
Joconde (Jean), Venife, 1511.
Gallo (Auguftin), Milan, 1521.
Da Ponte (Gotardo), Milan, 1521.
Lutio Durantino (Francefco), Venife, 1524.
Durer (Albert), Nuremberg, 1525.
Serlio (Sébaftien), Venife, 1537.
Philander (Guillaume), Rome, 1544.
Tolomei (Claude), Venife, 1547.
Martin (Jehan), Paris, 1547.
De Laet (Jehan), Amfterdam, 1549.
Gardet (Jean) & Bertin (Dominique), Touloufe, 1556.
Barbaro (Daniel), Venife, 1556.
Abacco (Antoine), Venife, 1558.

Bertano (Jean-Baptiſte), Mantoue, 1558.
Barozzi de Vignole (Jacques), Rome, 1563.
Bullant (Jean), Paris, 1564.
De l'Orme (Philibert), Paris, 1567.
Cataneo (Pierre), Veniſe, 1567.
Palladio (André), Veniſe, 1570.
Vedreman (Jean), Anvers, 1577.
Androuet du Cerceau (Jacques), Paris, 1584.
Scamozzi (Vincent), Veniſe, 1591.
Caxes (Patrice), 1593.
Kemp (Théodore), Anvers, 1597.
De Brosse (Salomon), Paris, 1619.
Revesi Bruti (Octave), Vicence, 1627.
Le Muet (Pierre), Paris, 1632.
De Cotte (Fremin), Paris, 1644.
Rusconi (Jean-Antoine), Veniſe, 1660.
Bosse (Abraham), Paris, 1664.
Perrault (Claude), Paris, 1673.
Le Blond (Jean-Baptiſte-Alexandre), Paris, 1683.
Bullet (Pierre), Paris, 1691.
Daviler (Charles-Auguſte), Paris, 1691.
De Chambray (Rolland-Freart), Paris, 1702.
Campbell (Colin), 1715.
Camerata (André), Veniſe, 1730.
Jones (Inigo), Londres, 1731.
Pompei (Aleſſandro), Vérone, 1735.
Boffrand (Germain), 1745.
Briseux (Charles-Etienne), Paris, 1752.
Galiani (Berardo), Naples, 1758.
Chambers (Williams), Londres, 1759.
Vittone (Bernard), Lugano, 1760.
Babel, 1767.
Antoine (Jean), Trèves, 1768.
Blondel (Jean-François), Paris, 1771.
Belidor, la Haye, 1775.
Galli Bibiena (Ferdinand), Bologne, 1784.
Dupuis, 1786.
Ortiz y Sanz (Joſeph), Madrid, 1787.

Nous nous arrêtons au XVIIIe siècle, &, malgré cela, cette nomenclature est bien loin d'être complète.

D'abord, Serlio décrit chaque ordre, & immédiatement après fait son application aux édifices en indiquant les combinaisons d'architecture qui conviennent le mieux à son emploi.

Nous avons remarqué que le refend en bossage entrait déjà pour beaucoup dans ses compositions : c'était la conséquence naturelle d'une grande étude de l'appareil. Le refend en bossage, c'est le rustique pour lui ; aussi il nomme le toscan l'*Ordine Toscano & rustico*. Alberti ne parlait encore que de dorique. On ne saurait affirmer qu'il fut l'inventeur de ce système puisqu'il fut employé avant lui ; il est seulement le premier qui l'ait fait déborder sur l'architecture en interrompant les lignes, & il semble toujours s'accuser de cette composition, qu'il nomme *licentioza*, comme d'un péché de jeunesse. Notons comme remarquables ses figures de refends en bossage qui terminent ce chapitre.

L'ordre dorique est l'objet d'une étude semblable ; il indique des portes dont la partie supérieure diminue de largeur. En cela, il suit le système indiqué par Vitruve qu'on retrouve chez les anciens & pratiqué par San Gallo dans le rez-de-chaussée du palais Farnèse & par Peruzzi dans le petit palais, *Via Giulia*, à Rome (85).

Puis il donne deux façades de palais, faites, dit-il, *al costume di Venetia;* & il entre dans des détails intéressants qui prouveraient à eux seuls qu'il y a fait un séjour prolongé & y a construit.

Je traduis : « J'ai démontré ci-devant comment peuvent se faire les façades des maisons selon la coutume de Venise : parce que les Vénitiens sont épris dans ces façades de cer-

(85) Voyez Letarouilly, planche 345, & texte page 706.

taines loges à balcon qui s'avancent en dehors des fenêtres, lesquelles dans cette ville se nomment *pergoli*, & que l'on fait pour pouvoir mieux jouir de l'eau des canaux, & de la fraîcheur qui s'en élève; & cela parce que la plupart des maisons ont leur façade sur les canaux, & ensuite parce qu'ils facilitent la vue des triomphes & fêtes nautiques, fréquents dans cette heureuse ville. Ces balcons, qui fournissent un grand motif d'ornement, sont pourtant une chose vicieuse en dehors de l'utilité de la construction & de sa sévérité, parce qu'en les posant ainsi en surplomb ils n'ont d'autres supports que des consoles. » C'est être un peu trop naïf.

Partant de là, Serlio propose un système de construction qu'il indique assez longuement, & qu'il appuie d'un plan & d'une élévation, lequel consiste à prendre ce balcon dans l'épaisseur du mur & à en faire une sorte de portique ouvert sur le canal.

Un palais dans le genre de ceux de Venise figure comme application à chaque ordre.

L'ordre ionique est une nouvelle occasion pour présenter, avec force refends en bossage, des portes dont quelques-unes ne manquent pas de goût; des projets de cheminées accompagnent les trois ordres dont nous avons parlé.

L'ordre corinthien est traité avec un soin spécial. Il fait remarquer que les Romains avaient un amour tout particulier pour cet ordre, & qu'ils ornaient beaucoup les bases des colonnes; il donne le Panthéon de Rome & l'arc triomphal d'Ancône comme présentant les meilleurs types.

Serlio, tout en faisant remarquer que Vitruve n'avait traité que du chapiteau corinthien, décore cet entablement comme dans l'ionique; en conséquence, sa corniche ne porte que des oves & des denticules. Il donne cependant un entablement avec corniche ornée d'oves & de modillons, tout en

disant que ceux que l'ont fait ainsi procèdent « *un poco piu licentiosamente.* »

C'était aussi le goût du Peruzzi qui a fait son ordre corinthien de la chapelle Chigi dans le même principe (86).

A une autre époque, un architecte que ses travaux rattachent à Lyon, M. Baltard, professait la même aversion pour le modillon & s'est bien gardé d'en mettre dans la colonnade que nous connaissons tous; ils en auraient pourtant un peu enrichi & varié les longues lignes.

Il ne faut jamais procéder avec trop de prévention dans l'architecture. Se priver de parti pris d'un détail dont l'effet est heureux dans une colonnade, est aussi absurde que le mettre deux fois quand les ordres sont superposés. En effet, comme Serlio le fait remarquer avec raison, dans le Colisée, les Romains employèrent le dorique, l'ionique & le corinthien pour les trois premiers étages, & ayant besoin d'un quatrième ordre pour le dernier, tout en plaçant le chapiteau corinthien sur la colonne, « ils eurent le bon jugement », dit-il, « pour enrichir le sommet de l'édifice, qui est le plus éloigné de l'œil, de placer de fortes consoles dans la frise au-dessus de l'architrave. »

Dans ce cas, des modillons eussent été ridicules à l'entablement corinthien placé immédiatement au-dessous.

Serlio est un des premiers, s'il n'est le premier, qui ait traité de l'ordre composite & qui lui ait appliqué ce nom. Mais J.-F. Blondel, dans son excellent Cours d'architecture (87), n'a pas compris le fond de la pensée du maître à ce sujet, & il a caractérisé d'extravagant le profil que Serlio donne pour du composite dans le quatrième ordre du Colisée. Blondel oubliait que, depuis Serlio, les écrivains s'étaient

(86) Letarouilly, texte, page 235.

(87) Tome II, page 134, édition de 1771.

tellement évertués sur le composite, qu'au XVIIIe siècle on nommait ainsi un ordre assez différent de celui que cite Serlio, & qui est un ordre attique.

Jean Vedreman, dans son *Architectura*, traité imprimé à Anvers en 1577, mentionne simultanément « le très-« renommé Vitruvius, Serlio, etc. »

La fin du livre est consacrée à des détails d'un grand intérêt sur la peinture décorative, sur les armoiries & leur emploi, enfin sur les plafonds. Nous avons déjà signalé le plafond que Serlio donne le premier, & qui a été composé par lui pour la bibliothèque de Saint-Marc, par l'ordre du doge Gritti.

Ces compositions ont une grande tournure & sont exactement de l'école de Peruzzi : nous avons déjà fait remarquer, en nous occupant de la part du concours qu'a pu donner Serlio au palais de Fontainebleau, que certains des plafonds décrits dans ce livre ont une analogie frappante avec ceux qui furent exécutés dans cette résidence.

M. Reiber a reproduit dans *l'Art pour tous* (2e année) quelques-unes de ces planches de plafonds, de cheminées & d'armoiries.

Trois ans après la publication du IVe livre, parut :

Il Terzo libro di Sebastiano Serlio Bolognese nel quale si figurano e si descrivono le antichità di Roma e le altre cose che sono in Italia. Venezia per Francesco Marcolini da Forli. 1540. In-folio, figures gravées sur bois.

Voici comment le marquis Amorini (88) a jugé ce livre; nous lui laissons la parole, nous bornant à le traduire :

« Dans le commencement du livre, il s'excuse de ce qu'il y a quelques antiquités *impures* & de ce qu'il peut s'y trouver quelques erreurs, soit dans les formes soit dans les mesures. Il n'a pu tout relever lui-même personnellement,

(88) Page 12.

mais, s'étant adressé à des hommes compétents, il répond suffisamment de leur soin & de leur bonne volonté, qui n'ont pu en tous cas qu'être égarés de bonne foi. Il est indubitable que le mode & la critique avec lesquels Serlio raisonne des antiquités prouvent non-seulement une grande expérience de l'art, mais encore une grande érudition & la connaissance exacte de l'histoire ; ce qui est d'autant plus surprenant, qu'à cette époque les documents étaient excessivement rares. Notre auteur ne néglige jamais d'indiquer en quoi les antiquités s'éloignent des préceptes de Vitruve, expliquant pourquoi les architectes opèrent ainsi, & supposant quelquefois que les édifices ont été construits avec des débris de monuments plus anciens. »

Le Panthéon est, selon Serlio, le chef-d'œuvre de l'antiquité romaine; il en donne une vingtaine de figures, soit d'ensemble, soit de détails. D'autres temples ronds sont le sujet de son étude & de ses dessins : le temple de Bacchus, le temple de Vesta à Tivoli, &c.; cela le conduit à donner le temple du cloître de San-Pietro in Montorio par Bramante; il signale cet artiste comme un homme du plus grand mérite & que l'on doit considérer comme un maître dans l'architecture.

Puis, continuant à étudier les œuvres de son temps, qui ont quelques rapports avec celles dont nous avons parlé, il fournit sur quelques anciens plans de Saint-Pierre de Rome des renseignements intéressants & précieux.

Ce sera pour nous l'occasion d'esquisser à l'égard de cette œuvre importante quelques éclaircissements pour détruire les erreurs qui subsistent encore.

Bramante fut le premier architecte au temps de Jules II; il donna à ce monument la forme d'une croix grecque surmontée d'un dôme; Serlio en reproduit le plan & la coupe

(89); le dôme du Panthéon de Paris ſemble avoir été imité de ce projet. C'eſt donc à tort que l'on attribue à Michel-Ange l'idée première d'un temple à croix grecque ſurmonté d'une immenſe coupole.

L'édifice fut commencé en 1506, & on éleva d'abord les quatre gros piliers & les grands arcs qui devaient ſoutenir cette coupole. Malheureuſement, Bramante, gêné par les parties de l'ancienne baſilique qu'il fallait conſerver, & preſſé (à la mode d'aujourd'hui) par Jules II, n'appliqua pas à ces travaux tout le talent qu'il avait pour la création.

Serlio, ſon admirateur ſincère, dit même qu'en cette circonſtance il fut plus courageux que prudent, « *piu animoſo che conſiderativo*, » parce qu'une maſſe ſi grande & de tant de poids voulait de bonnes fondations faites avec toute ſûreté, & non être élevée ſur quatre arcs d'une auſſi grande élévation; car, ajoute-t-il, à la confirmation de ſon dire, les piliers déjà faits ſans autre poids qu'eux-mêmes étaient ruinés avant qu'on entreprît le dôme : Serlio, tout en admirant l'œuvre, ſe permettait de mettre en doute ſa ſolidité, à voir la façon dont on l'avait entrepriſe.

La mort du grand artiſte, ſurvenue alors (1514), lui empêcha de ſubir un affront auſſi douloureux; Giocondo, Giuliano Giamberti di San Gallo & Raphaël fürent inveſtis du ſoin de le remplacer. Ce dernier ne ſe diſſimula pas la lourdeur de la tâche, & c'eſt peut-être pour cela qu'il ne la fit pas avancer; du reſte, il mourut en 1520, ſuivant de près ſes deux collaborateurs. Serlio, notre reſſource à cet égard, a recueilli encore le plan qu'avait propoſé Raphaël (page 65). Le temple avait la forme d'une croix latine, & nous

(89) Page 66, recto & verſo.

(90) M. Seroux d'Agincourt a fait erreur dans ſon ouvrage en donnant le plan de Raphaël, d'après Serlio, comme étant celui de Bramante. (Tome I, page 140, & tome IV, planches.)

croyons que, pour se conformer aux tracés de Bramante, « *seguitendo pero i vestigii di Bramante,* » il s'était borné seulement à modifier l'édifice commencé en allongeant une des nefs (91).

Quoique Serlio qualifie ce plan de « belle composition », nous croyons que c'était dénaturer le projet de Bramante en ce qu'il avait de plus beau, & créer un ensemble dépourvu de silhouette dont on n'eût pas su comment agencer la couverture & dont la façade eût présenté un singulier aspect.

Aussi Serlio se hâte de donner au verso de la page un projet fait par Peruzzi, qui succéda à Raphaël. Peruzzi revint à l'idée de Bramante comme parti de croix grecque; il fit les quatre absides avec collatéraux dans le genre de celles des projets Bramante & Raphaël; seulement, il fortifiait les gros piliers devant supporter le dôme, & plaçait de plus quatre sacristies aux quatre angles sur lesquelles on pouvait faire des campaniles. Ce plan est très-académique & très-bien compris : on ne pourrait lui reprocher que de l'exagération dans la force des points d'appui, & par suite un défaut de largeur dans les grandes nefs.

En définitive, c'est ce plan simplifié dans le sens que nous venons de développer qu'a adopté Michel-Ange. Peruzzi mourut en 1536. La publication du livre de Serlio étant antérieure (1540) à la continuation du travail, il ne nous fournit plus rien.

Antonio Piconi di San Gallo fut nommé sous Paul III, & revint à la croix latine; cela devait être. (Son modèle a été conservé dans l'octogone dit de San Gregorio, situé à la partie supérieure de la basilique.) Heureusement, il prépara la voie à Michel-Ange, en conservant en quelque sorte tous les plans antérieurs, & ne formant la longueur

(91) Vasari, partie III, 1er vol., page 147.

du bras de croix principal que par la ſimple adjonction d'un appendice. Cette partie antérieure de l'édifice devint ainſi d'une complication extrême, d'autant plus qu'il y avait groupé force clochers & pyramides (92). Il ne put faire exécuter que les fondations du corps principal de la baſilique, parce que la partie que devait occuper la façade était réſervée pour le culte (93), & il leur donna une ſolidité qui fut le ſujet de l'admiration de l'époque. Lorſqu'il mourut (1546), Michel-Ange trouva ainſi la plus grande partie des fondations faites; il éleva l'édifice uniformément ſur tous les points juſqu'à la hauteur du tambour de la coupole, & mourut en 1563.

On ſait que Pirro Ligorio & Vignole continuèrent l'œuvre; que Jacques de la Porte fit le dôme en allongeant beaucoup en hauteur la courbure du projet de Michel-Ange, & qu'enfin Maderno, chargé de faire la façade, revint à la croix latine; comme San Gallo & Raphaël, & exécuta l'appendice qui exiſte actuellement (94).

Le plan de Michel-Ange était digne des plus grands éloges; on doit regretter à tous les points de vue qu'il n'ait eu le temps de l'exécuter entièrement. On peut ſe rendre compte de ſa compoſition par les deſſins qu'en a faits du Pérac, &

(92) Vaſari, partie III, 1er vol., page 325.

(93) Voir la planche de Lafreri (*Speculum Romanæ magnificentiæ, formis æneis, aut. Lafreris, Romæ*), indiquant la bénédiction papale, avec une vue de Saint-Pierre en conſtruction, & pour les plans de l'ancienne baſilique de Saint-Pierre, Seroux d'Agincourt, tome 1er, page 112, & tome IV, planche LXI.

(94) Voir *Inſignium Romæ templorum proſpectus exterioreſque*, 1684, par Jacobus de Rubeis; *l'égliſe de Saint-Pierre de Rome*, 1763, par Gabriel Martin Dumont, architecte, enfin les obſervations judicieuſes de Patte, continuateur des cours d'architecture de Blondel, ſur ce que, en conſtruiſant le dôme, on a négligé d'élever l'attique à l'aplomb des colonnes comme Michel-Ange l'avait propoſé, ce qui a privé le dôme d'un contrefort naturel & a occaſionné les mouvements qui s'y ſont produits.

qui sont gravés dans l'ouvrage de Lafreri (95). Mais il est dorénavant établi que l'idée première ne lui appartient pas du tout, & qu'il a profité des études & des travaux de Bramante, Raphaël, Peruzzi & San Gallo.

Bramante avait dit qu'il placerait la coupole du Panthéon sur le temple de la Paix, & Michel-Ange ajoutait qu'il l'élèverait dans les airs. Ils n'ont pu réaliser ni l'un ni l'autre cette pensée grandiose.

Des édifices ronds aux théâtres & aux cirques la transition est naturelle : Serlio parle d'abord du théâtre de Marcellus, dont il put voir la découverte, étant à Rome lorsque Baldassare Peruzzi, son ami, faisait, vers 1532, les fondations du palais Massimi. Il explique très-bien que Peruzzi mesura les vestiges & rétablit le plan (tel que Serlio le représente), mais que lui dessina surtout l'ordre dorique, sur lequel il s'étend fort longuement, & qu'il prétend n'être pas conforme aux indications de Vitruve quant à la corniche. Cette observation de Serlio est peu sensible à l'examen de ses planches, qui ne sont ni assez bien dessinées ni établies dans la véritable proportion des édifices qu'ils représentent, pour qu'on puisse se rendre un compte exact de l'effet. Nous ne prétendons pas lui en faire un reproche; car ce serait faire injure à celui qui le premier, comme nous l'avons démontré par des dates, a expliqué les principes de l'architecture par des exemples pris sur les plus beaux édifices de l'antiquité & de la renaissance italienne.

Nous constatons le fait précisément pour faire remarquer

(95) *Speculum Romanæ magnificentiæ*. Les planches relatives à Saint-Pierre de Rome sont datées de 1559.

Michel-Ange, âgé de 87 ans, se décida à faire faire un modèle en petit de la coupole de Saint-Pierre de Rome : ce modèle fut exécuté par un Français du nom de Jehan & servit plus tard de guide (*Biographie de Michel-Ange* par E. Breton).

que ces planches, qui font insuffisantes pour notre époque, étaient toutes une révélation à celle où elles parurent.

Les théâtres de Pola & de Ferente près Viterbe, le portique de Pompée, les amphithéâtres de Vérone & de Pola, & enfin le Colysée font reproduits avec mention des détails les plus intéressants. Il aborde ensuite l'examen des restes d'un palais antique de Monte Cavallo, du Port d'Ostie, de divers ponts, des thermes de Caracalla, de Titus & de Dioclétien, & enfin les arcs de triomphe. La beauté & la proportion de toutes les parties de l'arc d'Ancône (96) le lui font préférer à tous les autres dont il donne les dessins. Il loue fortement la loge faite au belvédère du jardin du pape par Jules Romain; il loue aussi d'autres constructions de son époque, « non par caprice & par fantaisie, dit-il, mais pour démontrer certains défauts des anciens. » Et encore il y met la plus grande réserve, suppliant les amateurs de l'antiquité de prendre ces paroles du bon côté, attendu qu'il ne songe pas à critiquer, & entend seulement faire ressortir la beauté des préceptes de Vitruve.

Il prévient que la corniche de l'arc des Orfèvres est défectueuse, confuse dans son ensemble, trop chargée d'ornements, & avec des moulures qui détruisent l'effet de certaines autres par leur trop grande importance. Il critique dans l'arc de Titus la trop grande hauteur de la corniche par rapport à l'architrave, &, dans l'arc de Septime Sévère, il pense que la frise est trop petite pour être chargée d'autant de sculptures, & que la corniche est aussi trop haute. Dans l'arc de Pola, elle est trop riche, & il blâme les architectes qui se laissent entraîner par le publie à exagérer la décoration : trop de

(96) Voir le *Guide à Ancône,* d'Alessandro Maggiori, & le même dans *gli Artisti della Marcia,* par le marquis Ricci, auteur aussi de l'Histoire de l'architecture en Italie.

L'arc d'Ancône est d'Apollodore de Damas, architecte de l'empereur Trajan (Biographie d'Apollodore, par Gourlier, architecte. *Biographie Didot*).

ſculpture enlève la beauté des formes & la belle ſimplicité de l'architecture.

Il ne peut tolérer la corniche interrompue qui ſupporte les arcs du temple de la Paix, &, à propos de la loge de Bramante, où il y a trois ordres ſuperpoſés, il prévient que les piliers du premier ordre dorique étaient trop faibles & les arcs trop larges, & que ce défaut de proportion, non conforme auſſi à une conſtruction bien entendue, fut cauſe que l'édifice menaça promptement ruine & dut être réparé par Baldaſſare Peruzzi.

Il termine le livre en donnant les plans du Poggio Reale, près Naples, de l'architecte Guliano da Majano, & en fait un grand éloge. Heureuſement, il met quelques réſerves; car cet édifice eſt inexactement reproduit, Serlio n'étant pas allé à Naples (97).

La troiſième publication de Serlio fut celle de ſon premier livre, & fut faite à Paris pendant qu'il s'occupait des travaux de Fontainebleau.

« *Le premier livre d'architecture de Sebaſtian Serlio Bolognois, mis en langue françoiſe par Jehan Martin, ſecretaire de Monſeigneur Reverendiſſime Cardinal de Lenoncourt à Paris : avec privilége du Roi pour dix ans au dict Sebaſtian ſon architecte de Fontainebleau. De l'imprimerie de Jehan Barbè, le vingt-deuxième jour d'aouſt* 1545. »

Ce livre n'a pas une bien grande portée; il était indiſpenſable comme préliminaire d'un œuvre complet. Serlio ne l'a fait que pour remplir ſon cadre.

Sans frontiſpice, & ſuivant la pagination, eſt réuni :

« *Le ſecond livre de perſpective de Sebaſtian Serlio Bolognois, mis en langue françoiſe par Jehan Martin, ſecretaire de Monſeigneur Cardinal de Lenoncourt.* »

(97) Voir Seroux d'Agincourt, tome I, page 98.

Il traite des premiers éléments de géométrie & de perſpective. Entre autres tracés, il indique comment il faut s'y prendre pour donner aux parties diverſes d'une façade les dimenſions néceſſaires pour qu'elles paraiſſent à la dimenſion convenable. Son ſyſtème n'eſt pas à ſuivre, & bien au contraire; Brizeux (98) l'a fait obſerver & a démontré comment il faut procéder.

On remarquera à la fin du I[er] Livre quelques profils de vaſes remarquables par leur élégance, & qui ont été fréquemment appliqués. Ferdinand Galli Bibiena les a reproduits dans ſes Leçons d'architecture (99).

Selon ſon titre, le II[e] Livre traite d'abord de la perſpective, & nous avons d'abord à ſignaler ſa date, qui le range parmi les premiers ſur la matière.

Voici ce que Benvenuto Cellini a rapporté dans ſes mémoires à ſon ſujet (100):

« A cette époque (101), j'avais acheté à un pauvre gentilhomme, moyennant quinze écus d'or, une copie manuſcrite d'un traité de Léonard de Vinci ſur la ſculpture, la peinture & l'architecture... J'y trouvai entre autres choſes le plus beau diſcours ſur la perſpective qui ait jamais été conçu. En effet, les règles de la perſpective, juſqu'à préſent ſi incomplètes & ſi obſcures, y étaient tracées & expliquées avec tant d'ordre & de clarté que chacun pouvait les comprendre facilement.

« Comme je l'ai dit plus haut, pendant que j'étais au ſervice du roi François I[er], Baſtiano Serlio, voulant publier ſes livres de perſpective, me pria de lui montrer l'admirable

(98) *Traité du beau dans les arts*; Paris, 1752, tome II, page 175.

(99) *Direzioni a Giovanni ſtudenti nel diſegno dell' architettura civile*; *Bologne*, 1764, pages 26 & 27.

(100) *OEuvres complètes*, traduction L. Leclanché, 1847, t. II, p. 417.

(101) 1542.

difcours du grand Léonard de Vinci; j'y confentis, & il en mit au jour le peu que fon efprit put faifir... »

Cellini fait trop bon marché de l'intelligence de fon compatriote, & nous fommes d'autant moins difpofé à le fuivre parce que Serlio avait certainement appris à l'école de Peruzzi tout ce que cette fcience pouvait donner à cette époque. Ce dernier excella à peindre des perfpectives d'architecture dans les édifices qui lui étaient confiés, &, comme le dit Serlio dans le difcours qui commence le livre, négligea cet art pour fe livrer entièrement à celui de l'architecture, « dans lequel il alla fi loin qu'il n'y fut inférieur à perfonne. »

Le nom de Léonard de Vinci n'eft relaté qu'une fois dans le livre de Serlio, & on y trouve auffi ceux de Mantegna, de Bramante, de Raphaël, de Genga & de Jules Romain.

Si donc Serlio dut lire avec intérêt les théories de Léonard de Vinci fur la perfpective, & en faire fon profit, fûrement il n'a pu y puifer exclufivement fon deuxième livre.

Dans tous les cas, nous avons pu apprécier affez l'élévation de fon caractère pour affirmer que s'il eût, purement & fimplement, mis au jour les règles de Léonard de Vinci, il l'eût dit tout de fuite comme il l'a fait à diverfes reprifes pour Peruzzi.

Même, ce n'eft point à propos de théorie de perfpective que Serlio a cité, dans un feul paffage, l'autorité de Léonard de Vinci, ce fut pour répéter ce mot du maître : « que fa main était impuiffante à correfpondre avec fon efprit. »

Serlio amène naturellement fes lecteurs à la queftion des théâtres & des perfpectives fcéniques. Il y donne les plans du théâtre en bois de Vicence, dont nous avons déjà parlé, & les décorations de la fcène comique, de la fcène tragique & de la fcène fatirique. Il devait en préfenter d'autres, mais il n'a pas donné fuite à fon projet; du moins, Strada, qui devait en avoir les deffins, ne les a pas publiés. Ces trois

décorations ont été fréquemment reproduites depuis, notamment dans les Vitruve de Jean Martin & Jean Goujon, & dans celui de Philander.

Le cinquième livre a été également publié à Paris : « *Quinto libro di architettura de Sebastiano Serlio nel quale si tratta di diverse forme de tempj sacri secondo il costume Cristiano ed al modo antico. Alla serenissima Regina di Navarra. Traduit en François par Jehan Martin, secrétaire de Monseigneur le Reverendissime Cardinal de Lenoncourt. A Paris, de l'imprimerie de Michel de Vascosan.* 1547. »

Ce livre n'est pas d'un intérêt aussi grand que les troisième & quatrième ; Serlio y décrit des projets d'église circulaires, hexagones ou octogones, par conséquent surmontées de dômes ; les plans sont généralement d'une meilleure étude que les élévations. Partant de cette donnée, il en fournit de circulaires à l'intérieur & de carrés au dehors, & enfin, ajustant des nefs, il arrive à la disposition appliquée fréquemment en Italie.

Nous n'insisterons pas sur l'examen de cette partie de son œuvre.

CHAPITRE IV.

Serlio à Lyon.

Il eſt temps de revenir au ſéjour de Serlio à Lyon, & pour éclairer notre étude, nous allons traduire une partie de l'épître aux lecteurs qui précède le VIIe livre de ſes œuvres publié par Strada, antiquaire. Ce paſſage eſt digne d'intérêt & jette la lumière ſur la poſition fâcheuſe dans laquelle était tombé l'homme diſtingué dont nous nous occupons. Nos lecteurs voudront bien ici, comme ſi ſouvent dans le cours de nos biographies, excuſer la lourdeur du ſtyle du *tradutore*, qui a eſſayé, avant tout, de bien reproduire le vrai ſens des écrits pour n'être pas *traditore*, comme on dit quelquefois (102):

« ... J'ai eu pluſieurs fois l'idée de publier ce ſeptième livre d'architecture de Sébaſtien Serlio, bolonais, autrefois architecte du roi très-chrétien François Ier, livre que je tins de l'auteur lui-même à Lyon, en 1550; & j'eus auſſi toutes les feuilles deſſinées de ſa propre main, avec la deſcription relative à chacune d'elles. A préſent, examinant bien ce livre, j'ai eſtimé qu'il était le plus beau travail & le plus utile qu'il ait jamais fait, & je ſuis jaloux de faire profiter le public de cette facilité avec laquelle il eſt écrit & avec laquelle il inſtruit ceux qui s'occupent de conſtruction; & cependant malgré ſes formes diverſes (dont quelques-unes ſont compliquées), il explique tout avec tant de clarté & de facilité & dans un ordre ſi beau, qu'un homme, ſi médiocre qu'il ſoit

(102) *Sebaſtiani Serlii Bononienſis architettura, liber ſeptimus, &c., Muſæo Jac. de Strada S. C. N. antiquarii, Civis romanus. Francoforti ad Mænum, ex officina typographica Andre Wecheli, MDLXXV.*

dans l'art, peut s'en ſervir commodément. Donc, puiſqu'il me paraiſſait que l'œuvre était digne du public, étant convenu du prix avec lui, je le lui achetai pour une forte ſomme & depuis j'ai fait graver les figures avec toute la diligence poſſible. A préſent, voyant l'utilité que ce livre peut apporter à tous, je l'ai fait traduire en latin, langue la plus généralement compriſe de toutes celles qui s'écrivent & ſe parlent dans la chrétienté, parce qu'elle eſt de toutes les époques & de tous les pays.

« J'ai acheté auſſi, du même auteur, ſon huitième livre, lequel appartient entièrement à l'art de la guerre ; il y a dans ce volume deux caſtramétations, c'eſt-à-dire le mode ſelon lequel les Romains plantaient un camp avec les tentes & les pavillons. D'abord il ſe trouve un deſſin général d'un plan de terrain, & puis enſuite la réduction pièce en pièce & à chacune ſa légende ; l'autre eſt la même caſtramétation, mais réduite en forme d'une citadelle fortifiée & miſe en état de défenſe, & deſſinée comme la précédente. Les eſtampes de ce livre ſont ſemblablement & de tout point gravées & prêtes à mettre ſous preſſe, de ſorte que ſi nous ne ſommes pas empêché par d'autres affaires, nous vous les donnerons le plus tôt qu'il ſera poſſible.

« Enfin, le même auteur ſe trouvant âgé, éprouvé par la goutte plus encore que par les années, & las de tous ſes travaux, ſe décida à me vendre ce qui reſtait des deſſins qu'il avait tracés de ſa propre main pendant ſa vie, ou ceux de la main des autres qu'il avait collectionnés ; il n'avait pas négligé de mettre ſur tous ſes propres deſcriptions avec la penſée de les faire graver un jour, & il les avait réunis en pluſieurs volumes. Mais le temps ainſi que la fortune lui manquèrent, & je délibérai de m'en rendre poſſeſſeur envers & contre tous, afin qu'après ſa mort ils ne fuſſent pas perdus ou bien qu'ils ne tombaſſent pas entre les mains de gens de l'art qui s'en ſervi-

raient comme un corbeau des plumes du paon. Je voulus donc par respect en avoir le dernier mot & savoir à qui ils resteraient après sa mort. Il me parut qu'il serait le plus heureux & le plus satisfait des hommes si j'en restais possesseur, tenant pour sûr que je lui aurais fait le plus grand honneur en les gravant & les publiant. Cependant, après avoir vu son rêve satisfait, pendant les derniers jours de son existence il révisait constamment & avec amour ses dessins & les légendes qui s'y rapportaient, afin que je puisse plus facilement m'en servir, lorsqu'il me survint l'occasion de partir de France & de retourner à Rome pour mes affaires. Ainsi, avec une bonne somme d'argent, je lui payai tout ce qui lui restait soit de sa main, soit de la main des autres. Si je voulais vous détailler tout ce que j'ai eu de lui, vous en seriez stupéfait, & je n'aurais pas le temps de vous le décrire. Mais bientôt, je l'espère, avec l'aide de la Providence, vous le verrez en œuvre; car il me sera facile de le disposer convenablement à cause de la pratique que j'ai des choses de cet artiste, & de l'ordre dans lequel il les tenait, & ensuite de mes connaissances dans l'architecture que j'ai toujours aimée. Enfin, je dus partir, & non sans tristesse réciproque nous prîmes congé l'un de l'autre; lui, après mon départ & à peine guéri, retourna à Fontainebleau, & là le bon vieillard finit sa vie, y laissant un grand nom comme dans les autres parties de l'Europe; car on peut bien dire qu'il a renouvelé l'art de l'architecture & l'a rendu facile à tous. En effet, il a fait plus avec ses livres que ne fit naguère avant lui Vitruve, qui est obscur & n'est pas compris de tout le monde.

« Je disais donc que je retournai à Rome, & que, appelé au service du Pape Jules III (Monti), qui vivait à cette époque (103), je n'y restai que quelques mois; car Sa Sainteté mourut.

(103) Jules III, exalté en 1550, est mort le 23 mars 1554 (1555, nouveau style).

« Cependant Marcel Cervin qui lui fuccéda (104), apprenant que je voulais retourner en Allemagne, me fit mieux rattacher à fon fervice; il ne vécut pas longtemps non plus. Je voulus alors partir, & auparavant j'allai voir Mme Catherine, qui fut autrefois femme de Pierino del Vagha, peintre du Pape, le plus habile de fon temps qui fût à Rome & mon plus grand ami lorfqu'il vivait; & caufant avec elle des objets de fon défunt mari, je la trouvai difpofée à vendre tous fes deffins plutôt à moi qu'à tout autre, attendu qu'en laiffant à Rome (105) tous ces travaux, il fe trouverait des gens qui s'en feraient honneur. J'achetai donc deux caiffes de deffins faits par lui, & dedans étaient tous les deffins qu'il fit, & beaucoup encore de Raphaël d'Urbin (106) qui fut fon maître. Parmi ces deffins, fe trouvait une grande quantité d'architecture, tant de celle de Rome que de celle de France & de celle d'Italie. Partant de Rome pour retourner en Allemagne, je m'arrêtai à Mantoue & j'allai voir Raphaël, fils de Jules Romain, qui, doué d'une grande fortune, qu'il devait à fon père, s'occupait peu des arts du deffin, & préférait fe livrer à l'oifiveté & à l'amour... »

Strada achève en racontant qu'il acquit les deffins de Jules Romain, parmi lefquels il en était auffi de Raphaël d'Urbin, comment fon fils Paul lui en apporta de Conftantinople, & fon fils Octave de tous les côtés. Certes, cet antiquaire avait là de quoi faire pâmer d'aife cinquante confervateurs de mufée. Nous lui devons donc un gré infini d'avoir fait graver Serlio & d'avoir confervé dans cette épître quelques traits de la vie de cet artifte. Strada dit avoir acquis avec une groffe

(104) Marcel Cervin, élu le 9 avril 1555, eft mort le 1er mai de la même année.

(105) Pierino del Vagha était florentin. Voyez Vafari.

(106) Vagha a travaillé avec Raphaël aux loges du Vatican.

fomme d'argent, « *buona fomma di denari;* » efpérons qu'il dit vrai & qu'il n'a pas exploité le malheur.

Ce fpéculateur fit imprimer à Lyon un ouvrage en 1553 (107), & mourut à Prague le 6 feptembre 1588.

Cette date de 1553 donne lieu de fuppofer que Strada ne quitta Lyon qu'en 1554, après la publication de fon ouvrage, qui fut auffi traduit en allemand & publié à Zurich en 1558. Nous relevons ce fait qui fervira à mieux déterminer l'époque de la mort de Serlio; nous aurons donc à y revenir.

La pofition de Serlio étant des plus précaires, l'argent de Strada dut lui être d'une grande utilité.

Malgré la perte de temps que fon âge avancé & les douleurs de la goutte pouvaient lui occafionner, il y a fix années, de 1547 à 1554, & nous devons chercher l'emploi de fes loifirs entre Fontainebleau & Lyon.

Pour cela nous trouvons d'abord la publication du livre des Portes, gravé, fi on en croit Vafari, par l'auteur lui-même (108), comme nous l'avons déjà fignalé (109). Les planches de cette publication ne font plus en effet des bois interprétés par des mains étrangères; cette fois il s'agit de planches en taille-douce.

Les exemplaires témoignent par leur faire, par le mauvais poli du cuivre, & par des coups de burin maladroits, une main habile au deffin & inexpérimentée dans la gravure. Le peintre architecte s'eft fait graveur.

Extraordinario libro di architettura di Sebaftiano Serlio archi-

(107) *Epitome Thefauri antiquitatum, hoc eft imperatorum rom. orientalium ac occidentalium Iconum de antiquis numis motibus quam fideliffime delineatorum. Ex mufæo Jacobi de Strada Mantuani antiquarii. Lugduni apud Jacobum de Strada & Thomam Guerinum,* 1553; & le même, traduit en français par Louveau, 1553. Les bois de cet ouvrage font d'un deffin remarquable & font attribués au peintre Bernard Salomon, de Lyon.

(108) Vafari, partie III, livre Ier, page 312, édition de 1647, de Bologne...... *Ha intagliato in rame...*

(109) Voyez le renvoi 25.

tetto del re christanissimo. Nel quale si demonstrano trenta porte de opera Rustica mista con diversi ordini : & venti di opera dilicata di diverse specie con la scrittura davanti, che narra il tutto. In Lione per Giovan di Tournes. MDLI. Con privilegi del Papa, Imperatore, Re christianiss. & Senato Venetiano.

Il y a une dédicace au roi Henry II & une épître aux lecteurs; le texte italien a une traduction en français assez fidèle, qui nous semble avoir été faite toutefois par Serlio lui-même, à cause de l'emploi de certaines expressions qui s'éloignent de l'ordre grammatical du français d'alors.

La dédicace mérite un examen attentif, attendu que Serlio, après avoir expliqué qu'il est ennemi de la paresse, en vient à dire : « *Ritrovandomi di continuo in questa solitudine di Fontanableo;* me retrouvant continuellement dans cette solitude de Fontainebleau, où, » ajoute-t-il, « il y a plus de bêtes sauvages que d'hommes; *avendo condotto al fine una mia longa fatica;* ayant conduit à fin un travail personnel bien long, il m'est venu à la pensée de vouloir faire des dessins de portes, &c., &c. » Et plus loin : « *Vegendo & udendo spesse volte mirare & lodare la porta del reverendiss. & illustriss. cardinale di Ferrario dove a mi tengo di continuo;* voyant & entendant souvent admirer & louer la porte du cardinal de Ferrare où je me tiens continuellement... »

Serlio n'a donc pas composé & gravé ce livre entièrement à Lyon; pourtant on a vu que Strada affirmait l'y avoir rencontré en 1550. Nous devons supposer que, délaissé en 1547, il resta à Fontainebleau, dans l'hôtel du cardinal Ferrare qu'il avait fait construire, s'attendant d'être réemployé d'un instant à l'autre. Voyant qu'il n'y avait plus d'espoir, il s'achemina vers Lyon pendant la période passée entre 1547 & 1550, acheva son livre & avec l'argent de Strada, tenta un dernier effort pour se concilier le nouveau roi en le lui dédiant dans les termes les plus humbles. Nous savons qu'il dut réussir dans

une certaine mesure, puisqu'il retourna à Fontainebleau dès qu'il fut un peu remis de sa goutte.

On a remarqué que Serlio habitait à Fontainebleau, dans l'hôtel du cardinal de Ferrare : c'est un point qu'il ne faut pas négliger. Le cardinal de Ferrare, c'était Hippolyte d'Este, archevêque de Lyon, l'ami intime & presque l'allié du roi François Ier; commensal ordinaire de ce prince, il eut une carrière politique importante, fut chargé de diverses négociations difficiles dont il se tira avec honneur; on ne lui reproche que d'avoir un peu abusé de sa position pour se faire adjuger des abbayes & les hautes dignités de l'Eglise (110). Il pratiqua une large hospitalité envers les hommes illustres de son époque, fit élever de riches constructions & rechercha des antiques. Cela a été rapporté dans les biographies qu'on a de lui & dans son oraison funèbre, prononcée par A. Muret (111). Cependant nous hésitons à admettre qu'il appuya Serlio d'une manière complètement désintéressée; car nous sommes resté sous l'impression de la lecture des mémoires de Benvenuto Cellini, où ce pourfendeur du genre humain lui impute certains procédés qui jettent sur ce personnage un jour assez douteux.

Qu'on nous pardonne cette digression; ce XVIe siècle offre à notre avis un tel intérêt qu'on n'ose avancer en laissant en arrière des faits qui caractérisent la position matérielle des artistes de l'époque.

Cellini raconte qu'il se lia avec le cardinal de Ferrare, lorsqu'il suivait la cour de François Ier, en 1537, lors de son premier voyage en France; le cardinal n'avait pas encore le chapeau. Hippolyte d'Este l'invita à rester à Lyon, dans une

(110) Voyez *Biographie d'Hipp. d'Este*, par A. Péricaud aîné, *Revue du Lyonnais*, 4e série, t. XXXI, p. 7.

(111) *Biographie d'Hipp. d'Este*, page 35. Cette oraison funèbre a été traduite par M. de Lagrevol.

de ſes abbayes (112) où Cellini tomba malade & prit bientôt le dégoût de la France. Il retourna à Rome, où le cardinal lui écrivit une lettre preſſante pour le faire revenir à la cour, expliquant que le roi ne ſavait pas qu'il eût quitté la France & avait ordonné de lui compter mille écus d'or. Sur ces entrefaites, le Pape le fit arrêter & mettre en priſon; Cellini fut réclamé à Rome par le cardinal de Ferrare qui y était en 1530, logea chez lui, lui fit un baſſin & un cachet, & revint avec lui en France vers 1540. Cellini, comme à ſon premier voyage, ſe mit à ſuivre les équipages du roi dans ſes pérégrinations. Le cardinal ſe montrait ſoucieux de ſes intérêts; & lui dit un jour : « Il me ſemble que ſi Sa Majeſté vous donne trois cents écus, vous pourrez très-bien vous en tirer; du reſte repoſez-vous ſur moi du ſoin de vos intérêts; car, chaque jour, il ſe préſente d'admirables occaſions, & je ne manquerai pas de vous ſervir. » Cellini, furieux d'avoir été amené en France pour ſe voir offrir trois cents écus, s'enfuit. Le cardinal le fit rattraper, & on lui donna ſept cents écus, « ce qu'on payait à Titien, » diſait le cardinal; de plus, Cellini eut le Petit Neſle, à Paris, en toute propriété. Nous touchons au fait : l'aiguière & le baſſin auquel Cellini travaillait depuis longtemps furent enfin préſentés au roi par le cardinal, en

(112) Hippolyte d'Eſte eut l'abbaye d'Ainay après le cardinal de Tournon, lorſque celui-ci mourut archevêque de Lyon; en 1537, époque du voyage de Cellini, c'eſt Nicolas de Gaddi qui était abbé. Nous ne ſavons quelle abbaye Hippolyte pouvait poſſéder à Lyon à cette époque. Il faut peut-être lire : dans la maiſon de Rontalon ou dans l'abbaye d'un de ſes compatriotes, ſoit Ainay. Voir, au ſujet de Rontalon , la fête qu'Hippolyte d'Eſte donna à Henri II lors de ſa première entrée à Lyon, & notre biographie d'Humbert Gimbre.

« Une maiſon de plaiſance, haulte, moyenne & baſſe, ſur la rivière de Saulne, du couſté devers l'Empire (rive gauche), & ung grand jardin de plaiſance & colombier dedans, nommé Rontalont, joignant à la rivière deuers ſoir, le chemin tirant des Céleſtins à Eſnay, devers bize & le matin, & le ténement de jardin & vigne qui fuſt de Claude Champin devers le vent. Eſtimé valoir par an 40 livres (Nommées : 1517, port. cc. 36. Indiqué comme appartenant à l'Archevêque). »

l'abſence de l'artiſte. « Le roi en fut ravi, » dit Cellini, « & me vanta plus que ne l'a jamais été aucun artiſte. En retour de ce cadeau, il accorda au cardinal de Ferrare une abbaye de ſept mille écus de rente & voulut me faire auſſi un préſent. Le cardinal l'en empêcha, en lui diſant que c'était trop ſe preſſer parce que je n'avais pas encore travaillé pour Sa Majeſté. — Mais c'eſt préciſément pour l'encourager à travailler, répondit le roi, qui était d'une extrême libéralité. — Sire, reprit le cardinal un peu honteux, je ſupplie votre Majeſté de me laiſſer faire, car je lui aſſurerai une penſion de trois cents écus au moins, dès que je ſerai en poſſeſſion de l'abbaye. — Jamais je n'eus cette penſion, il ſerait trop long d'expliquer la méchanceté (Cellini dit : la *diavoleria*) de ce cardinal (113). »

Nous ne ſommes pas en meſure d'affirmer la véracité de Cellini, vantard & orgueilleux à l'extrême ; cependant il doit y avoir quelque choſe de vrai au fond de tout cela, & l'on comprend dans une certaine meſure pourquoi l'entourage de François I[er] recrutait les artiſtes & les hébergeait au beſoin.

Revenons au livre de Portes, ou VI[e] livre des œuvres de Serlio.

Le numéro 1 de la première ſérie eſt exactement la porte de l'hôtel du cardinal de Ferrare à Fontainebleau, ayant ſervi

(113) *La Vita di Benvenuto Cellini*, Ferrare 1866, page 311. M. Péricaud, en réſumant ce paſſage de la vie de Cellini, dans ſa notice ſur Hippolyte d'Eſte que nous avons déjà citée, a dit que ce prélat remplit un rôle honorable vis-à-vis de cet artiſte ; nous regrettons à ce ſujet de ne pouvoir partager l'avis du patient inveſtigateur. A n'écouter que Cellini, Hippolyte d'Eſte l'a exploité ; il le dit aſſez clairement. Cellini toucha de ce prélat, pour ce travail, ſoixante-quatorze écus d'or au ſoleil, une livre & dix ſous tournois :

« *Per dorare uno bacile & uno bochale ovale de argento lavorato a figure che lu fa per il predetto Reverendiſſ. Cardinale noſtro quale vuole donare Sua Signor. Reverendiſſ. alla Maieſtà del Rè Chriſtianiſſimo.* (1540, 12 au 24 décembre ; livre de dépenſes de Tomaſo Monti, tréſorier du Cardinal de Ferrare). » Quant au Petit Neſle, on ſait que ce ne fut pas un cadeau bien ſérieux, puiſque Cellini fut obligé d'y ſoutenir un ſiége en règle contre ſon ancien locataire.



PORTE DE L'HOTEL DU CARDINAL DE FERRARE

A FONTAINEBLEAU

de point de départ de l'ouvrage. Cette porte exiſte encore ; nous avons pu le vérifier nous-même en décembre 1867.

Dans cette eſtampe, on remarque au ſommet du fronton de la porte un petit acrotère, ſur lequel eſt gravé le monogramme Ꞓ, formé de deux C enlacés perpendiculairement ; cela nous a engagé à rechercher à quel graveur ou peintre il était attribué.

Bartſch (115) range parmi les vieux maîtres allemands anonymes onze pièces marquées du même monogramme, avec l'adjonction de cette marque : LVGD. B.

Brulliot (116), au même article, ſe borne à citer Bartſch.

Robert-Dumeſnil (117) nous fournit quelques détails plus précis. A ſon avis, ſi l'on peut exploiter à cet égard le champ des conjectures, cet artiſte anonyme ſerait Claude Corneille, dont Brantôme, Felibien & Pernetti ont parlé avec éloge. Robert-Dumeſnil voit dans les quatre-vingt-ſix morceaux qu'il décrit (au lieu de onze cités par Bartſch) un ſtyle qui décèle un art italien dégénéré & un maître français plutôt qu'un maître allemand. L'un d'eux, le ſixième, porte la date de 1547, & les cinquante-neuf derniers décorent l'*Epiſtome des rois de France*, imprimé chez Balthazar Arnoullet en 1546.

Robert-Dumeſnil, de plus, explique que la marque qui accompagne le monogramme du maître a été mal rendue par Bartſch. Il faut y voir LVGD. B. & non LVGD. B.

« Sur les nos 2, 5, 23 & 26, elle ſemble jetée au haſard & n'accompagne plus intimément le chiffre du maître. Si l'on fait attention que Balthazar Arnoullet imprima à Lyon le livre en queſtion, ne ſera-t-on pas conduit à penſer qu'elle ſe réfère à cette ville, & au nom de cet imprimeur comme éditeur ? »

(115) T. IX, p. 44.
(116) Ire partie, p. 143.
(117) T. VI, p. 7.

Nous avons examiné avec ſoin la nomenclature des eſtampes décrites par Bartſch & complétées par Robert-Dumeſnil, & ſept d'entre elles ont éveillé nos ſouvenirs.

Ces ſujets ſont une ſuite de ſept planètes : 16, Saturne; 17, Jupiter; 18, Mars; 19, le Soleil; 20, Vénus; 21, Mercure; & 22, la Lune. La plupart comportent le nom en latin, les figures des jours de la ſemaine & leurs ſignes correſpondants, dits chimiques.

Il ſe trouve que ces ſept planètes ont été reproduites dans le plafond de la chambre du roi à Fontainebleau, plafond qui exiſte encore aujourd'hui, ordonné par Philibert de l'Orme en 1557, & exécuté par le menuiſier Ambroiſe Perret.

On lit dans les marchés paſſés à cet égard, les paſſages ſuivants : « ... Dedans, ſept planettes dont au compartiment du milieu ſera ſol (le ſoleil)..... & aux autres deux grands compartiments d'icelle trancée du milieu un Mars..... & une Venus, en l'autre..... & aux quatre autres grans compartimens ſeront les quatre autres planettes garnies & enrichies de leur ordre (118)..... »

Ceci nous amène à poſer quatre hypothèſes :

1° Philibert de l'Orme & Perret auraient puiſé, ou à peu près, leur compoſition dans des gravures d'un maître qui travaillait pour Serlio.

2° Ce graveur anonyme aurait coopéré à la gravure du livre de Serlio dans une certaine meſure, ſinon pour le tout.

3° Si l'on ſe rappelle que Serlio était peintre avant de faire de l'architecture, & que Cellini l'a dit graveur ſur bois, il ne ſerait pas impoſſible qu'il ait auſſi gravé des figures & qu'il ſoit lui-même le maître anonyme. Ces compoſitions reſtées entre les mains de de l'Orme, qui était avec lui à Fontainebleau, auraient été employées au plafond que l'on allait décorer, &

(118) *Renaiſſance des arts à la cour de France*, par de Laborde; t. I, p. 468.

traduites à sa manière & en relief par Perret, simple praticien, qui travailla à ce titre seul au tombeau de François Ier.

4° Robert-Dumesnil dit que ces estampes sont en général « plus curieuses que satisfaisantes ; faites de peu & comme à la hâte pour la plupart; elles paraissent être bien plutôt d'un peintre que d'un graveur de profession, » ce qui peut exactement s'appliquer à Serlio.

Ne possédant pas une expérience suffisante en fait de gravure, & n'ayant pas du reste le moyen de comparer le plafond de Fontainebleau avec ces estampes, que nous ne savons où trouver, nous nous bornons à livrer ces hypothèses à l'examen de nos lecteurs, laissant à leur science & à leur sagacité le soin de résoudre ce difficile problème.

Parmi les compositions des portes, nous devons signaler, en outre du n° I qui vient d'être le sujet d'une longue digression, le n° V appliqué fréquemment, le n° XX dont nous avons parlé au sujet de François Ier à Fontainebleau, & le n° XXV.

Dans la deuxième série, le n° I est d'une bonne proportion, ainsi que le n° IX.

Le n° XX, qui n'a rien de remarquable, est couronné d'un petit motif entourant un cercle dans lequel sont inscrites en triangle & formant monogramme les lettres PVO.

Brulliot a été encore consulté par nous, & nous sommes encore tombé dans l'anonyme ; ce savant ne connaît pas la signification de ces lettres. « Elles se trouvent, dit-il, sur la copie d'une estampe de Jules Bonasone, représentant, d'après Raphaël, la découverte de la coupe de Pharaon dans le sac de Benjamin (119). »

Plusieurs amateurs ont recherché aussi sans résultat le maître anonyme caché sous la marque PV qu'on trouve dans

(119) 2me partie, n° 2354, p. 319.

quelques ouvrages imprimés à Lyon, & notamment dans l'*Alciat* de Roville. La marque PVO a-t-elle quelque rapport avec celle PV? Ne ſont-elles pas l'une & l'autre la marque de l'éditeur propriétaire de la planche?

Alexandre Francine (120) a donné un recueil de portes qui ſont imitées de Serlio.

Serlio viſita le midi de la France à une époque qu'il ne nous eſt pas poſſible de déterminer exactement, mais qui ſe rapporte à ſon ſéjour à Lyon. On a de lui un projet pour la reſtauration du château d'un gentilhomme provençal qu'il rencontra dans notre ville, & dont il n'a pas donné le nom. Cette habitation était ſituée ſur un rocher iſolé & vers des collines « boiſées & remplies de plantes de myrte & de romarin, » qui faiſaient appeler le château du nom de *Romarino*. Cette vallée était féconde en fruits de toute ſorte & préſentait de nombreux ruiſſeaux qui ſe réuniſſaient en un lac poiſſonneux (121).

Nous nous ſommes livré à cet égard à de nombreuſes recherches, qui n'ont pas été couronnées d'un ſuccès poſitif.

Un inſtant nous avons cru avoir trouvé, à cauſe de l'analogie du nom & le voiſinage de l'étang des Baux, dans les Alpines, à ſix kilomètres environ de Saint-Rémy.

Mais les renſeignements que nous avons recueillis ſemblent prouver le contraire. Le château actuel ſe nomme Romanil, & les archéologues du pays penſent que ce nom vient d'une de ces ſtations romaines placées de diſtance en diſtance ſur les routes, & qu'on nommait *Romanillum*. En effet, le château eſt ſur les bords de la voie Aurélienne qui allait d'Arles à Apt. Le romarin n'eſt donc pour rien dans le nom de Romanil.

(120) Paris, 1660 (Bibliothèque du Palais des Arts de Lyon). Il fit les caſcades de Fontainebleau.

(121) Livre VII, folios 208 à 217, édition de 1575.

Les ruines n'offrent rien de remarquable, ce ſont des murs qui s'écroulent & des voûtes effondrées, d'un appareil médiocre & ſans caractère d'architecture, couvrant avec les jardins & dépendances une ſuperficie de plus d'un hectare.

C'eſt là que vers le XIVe ſiècle, au temps de Pétrarque & de Laure, fut établie une des quatre principales cours d'amour de Provence, qui étaient : *Pierrefeu*, *Romani* (ſic), *Avignon* & *Signe* (Var).

Voici les principaux traits du projet de Serlio qui a provoqué nos inveſtigations :

Quatre grands pavillons flanquent un bâtiment à peu près carré, de 65 mètres de largeur, au milieu duquel eſt une cour de 25 mètres, entourée de portiques de 3 mètres de largeur ; dans les angles de ces portiques ſe trouvent des eſcalier tournants.

Le long de l'une des faces eſt une immenſe rampe qui donne accès à l'entrée depuis le deſſus du rocher à l'angle du bâtiment juſqu'au ſol du rez-de-chauſſée ; au côté oppoſé eſt une terraſſe. Diverſes pièces ſont diſpoſées autour de ce quadrilatère & ſont deſſervies en outre par trois eſcaliers tournants, plus petits. Le premier étage reproduit cette diſpoſition avec la grande ſalle obligée, à deux cheminées établies ſur la façade principale.

L'édifice a deux étages : le rez-de-chauſſée, qui a $7^{m},30$ de hauteur, décoré d'un ordre dorique ; & le deuxième, de ſix mètres, décoré d'un ordre ionique. Le rez-de-chauſſée eſt entreſolé. Les quatre pavillons s'élèvent au-deſſus de la maſſe aux quatre angles, avec un ordre compoſite de cinq mètres de hauteur, & ſont ſurmontés d'une toiture aiguë avec campanile carré.

Si les deſſins de Serlio avaient été exécutés ainſi, l'édifice aurait préſenté ce grand caractère monumental dont nous trouvons le type dans le château de Grignan. La

ſituation de ce monument eſt analogue à la deſcription du projet de Serlio ; il ſe trouve auſſi ſur un rocher & dans une riante vallée. N'étaient le nom, & l'abſence d'un lac, nous n'héſiterions pas un inſtant à affirmer qu'ici notre artiſte fut mis à contribution par le célèbre Adhémar de Monteil, baron de Grignan, gouverneur de Provence.

Le château actuel appartient pour la plus grande partie au commencement du XVIe ſiècle, & nous retrouverions là « cette fabrique déjà commencée, mais mal ordonnée » dont parle Serlio dans ſon mépris ſi peu juſte, & là moins qu'ailleurs, pour les vieux maîtres français.

On s'explique parfaitement qu'Adhémar n'ait eu ni le temps ni la volonté de faire exécuter un projet auſſi grandioſe. Compromis par le maſſacre de Merindol, qu'il avait fait exécuter par ordre du parlement, il fut mis en accuſation vers la fin du règne de François Ier & ne put ſe faire rendre juſtice que ſous Henri II, qui le fit, en dédommagement, comte de Grignan & gouverneur du Lyonnais. Notons que déjà, en 1539, il avait fait bâtir l'égliſe collégiale de Grignan, fondée par ſon père Gaucher Adhémar (122).

Un édifice célèbre, le château d'Ancy-le-Franc, préſente auſſi de l'analogie avec le projet que nous venons d'analyſer; il a été attribué à Primatice & à Serlio. A notre avis, Primatice doit être écarté, car on ne peut le conſidérer comme architecte, dans la véritable acception du mot. Serlio peut fort bien avoir prêté ici ſon concours à Antoine de Clermont, fondateur du château. Dans un cartouche au-deſſus d'une petite porte de fer très-intéreſſante, on lit : *Soli deo Gloria* 1546 ; & nous venons d'expliquer que Serlio était en diſponibilité depuis 1547. Nous n'affirmerons rien ici à cet égard, ne poſſédant aucune preuve ; mais nous conſtaterons que les

(122) *Eſſai hiſtorique ſur les Adhémar*, par l'abbé Nadal, chanoine de Valence; p. 64 à 67 (Valence, Marc-Aurel, 1858).

parties du château qui remontent à cette époque appartiennent exactement au genre de Serlio & que, s'il n'a pas été appelé, on a certainement copié une de ses compositions. La corniche d'ordre dorique qui couronne les pavillons, continue sur les quatre faces, sous les grands combles des corps de logis intermédiaires. N'est-on pas amené à croire que l'architecte avait voulu établir, de même que dans la planche 215 du VII[e] livre de Serlio, des terrasses à la place des combles?

Nous ne serions pas éloigné de croire qu'à Tournon-sur-Rhône il existe aussi des œuvres de Serlio. Le cardinal de ce nom y fit élever dès 1536 un collége devenu célèbre, dont le portail d'entrée, au millésime de 1548, offre, dans son ordre inférieur surtout, une analogie frappante avec la manière de notre artiste. Le mur & la porte fortifiée du château présentent le même caractère.

Les rapports que Serlio a eus à la cour & à Lyon avec le grand personnage suzerain de Tournon, semblent autoriser nos présomptions, que nous ne donnons, de même que pour Ancy-le-Franc, qu'avec la plus grande réserve à cause de l'absence de documents positifs.

Ces monuments ont une grande valeur artistique, qui ne le cède sur aucun point aux autres œuvres de l'architecture du XVI[e] siècle; on peut sans crainte les attribuer aux maîtres de l'art, & parmi tous ceux qui florissaient de 1540 à 1550, Serlio est le seul dont le genre s'y rattache plus étroitement.

Serlio se livra dans notre ville à des travaux de son art; on a de lui (123) un projet de LOGE POUR LES MARCHANDS. Voici comment il s'exprime :

« Il se fait un grand commerce dans la ville de Lyon, surtout par des marchands italiens, dont la plus grande partie est de la Toscane & le reste de Florentins; malheureusement,

(123) Page 192, édition de Strada, Francfort-sur-le-Mein, 1575.

l'emplacement où ils fe réuniffent n'eft pas en rapport avec l'importance du négoce. Dans ce but, on me donna (*mi fu dato*) le périmètre d'un bel emplacement ifolé dans le lieu le plus agréable & le plus commode de la ville, pour que je difpofaffe une loge accompagnée de boutiques & d'habitations... »

Cette queftion de la Loge au Change a été l'objet de nombreufes études, de projets & de conftructions depuis le XVI[e] fiècle; elles ont abouti enfin d'une manière fplendide à l'édification du Palais du commerce en 1855, à laquelle nous avons eu l'honneur de coopérer.

En 1547 on avait rompu la barrière du local exiftant, & Humbert Gimbre, voyer de la ville, fut chargé de la faire remplacer par des chaînes de fer fixées à des poteaux plantés aux extrémités de la rue (124). L'emplacement de cette loge eft déterminé par le paffage fuivant d'une délibération confulaire du 2 mai 1547 :

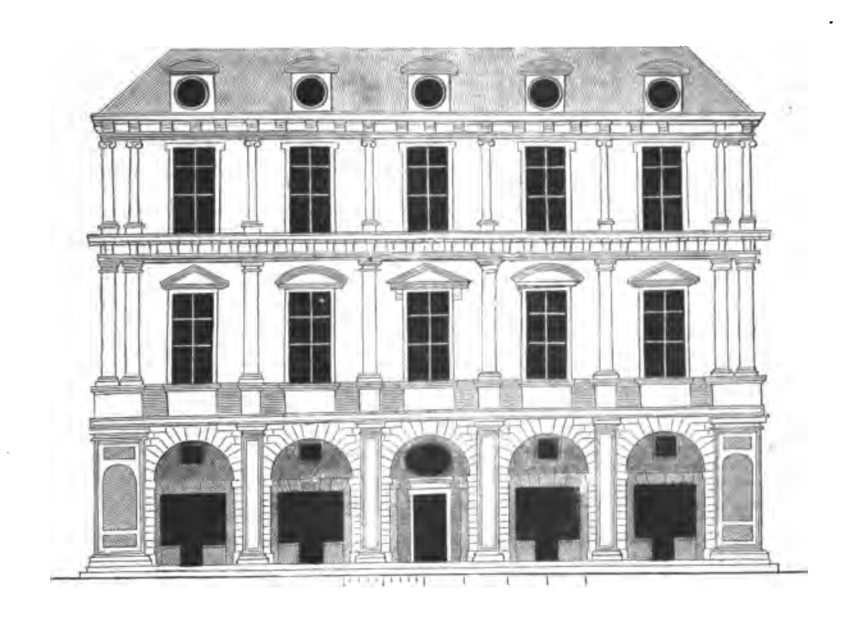
« Pour ce que les Florentins, Lucquoys, Genoys & aultres nations étrangères ont réfmué le change du lieu & place où il avoit efté eftably & accouftumé eftre tenu en la rue de Flandres près l'efglife Sainct-Eloy (125) fans le faire favoir & communicquer au Confulat, ont efté commis par les fd. fieurs... pour le faire connoître (126)... »

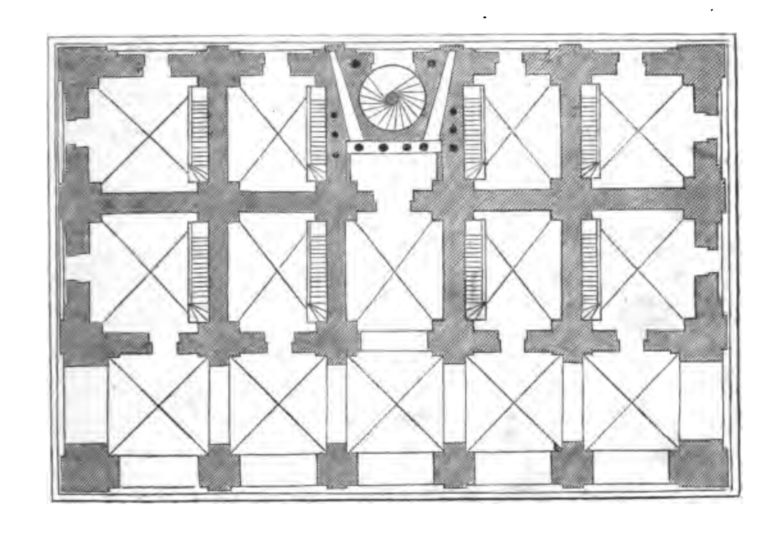
Le jeudi 14 juillet, Nicolas Manelly, conful des Florentins, Léonard Spiny, marchand florentin, Louis, Léonard & André

(124) Regiftre confulaire BB. 66. Lundi 2 mai 1547.

(125) L'églife de Saint-Eloy était fur l'emplacement actuel de la place de la Douane & un peu en faillie fur la rue de Flandres, devenue quai par la démolition des maifóns placées entre cette rue & la Saône. Raphaël Pernize ou Peruize (?) poffède du chef de fa femme : « Une maifon faifant le coing qui fuft de meffire Benoift Berjon, contenant caves, quatre arcs de boutique, où à préfent les marchans font leur loge, & deffus deux chambres l'une fur l'autre & le grenier. En laquelle il fait fa demorance, hormis la loge des marchans que tiennent meffieurs les Florentins. » Le tout eftimé 400 livres (Nommées. Cahier CC 37, 1528-1529).

(126) Regiftre confulaire BB. 66. Jeudi 28 juin 1547.





PROJET DE LOGE AU CHANGE

POUR LA VILLE DE LYON

Cenamy lucquoys, invitèrent le Consulat à s'entendre avec eux & le lieutenant du roi, le vicaire général de l'archevêque & messieurs du chapitre pour le choix d'un nouveau local (127). Le jeudi on décida au Consulat de réunir les notables de la ville pour les consulter sur cette question, & la réunion eut lieu le samedi 30 juillet. L'avis général fut de construire une loge du Change sur le pont de la Saône, selon les conditions énoncées dans la délibération suivante :

« Après lesquelles opinions le dict Consulat a résolu commectre deux des conseillers pour parler & communicquer aux propriétaires des maisons prochaines au dit pont de Saonne, tant du cousté de Fourvières que du Rosne, pour entendre desquelles sommes ils voudront contribuer pour faire bastir la susdite loge sur le susdit pont, aussi pour parler aux nations estrangères, pour savoir d'eulx quel somme semblablement ils voudront contribuer, & entendre avec quel moyen ils ont y faire contribuer le Roy, pour aprés les relever au dict Consulat pour entendre quelle somme on pourra trouver pour fournir au dict bastiment & en faire ung estat & devis s'il y a desniers souffisants pour commencer à bastir lad. place sans que la ville y contribue aucuns desniers. Ou sy non qu'on lairra prendre & bastir telle place que bon semblera aux sd. marchands estrangers à la charge de la bastir, construyre & eddifier à leurs dépens sans que la sd. ville & communaulté contribue aucune chose (128). »

Les marchands florentins n'entrèrent pas tout de suite dans les vues du Consulat ; ils se bornèrent à disposer pour cette destination une maison peu éloignée du premier local, située en face l'église Saint-Eloy, entre la rue de Flandres & la Saône, & demandèrent à en allonger la toiture jusque sur la Saône :

« Sur la requête de Charles Antynony, consul des mar-

(127) Registre consulaire BB. 66.
(128) Id., id., id.

chands florentins, & Léonard Spiny, aussi marchand florentin, & Loys Bernard & André Cenamy, marchands lucquois, fréquentant les foyres de la dite ville, tendant à ce que pour augmentation de leur louge qu'ils entendent faire bastir & édiffier ez maison de Mons. le président Paterin, &... au devant l'esglise Saint-Héloy, pour tenir leurs changes, train & ville traffic des marchands, tant de la sd. ville que estrangers, leur fut promys forgecter la dite louge sur la ryvière de Saonne de la longueur & largent (*sic*) que les autres voysins de ycelle maison comme Jerosme Pense & Guyot Henry ont advancé sur la dicte rivière. Sur quoy la d. matière bien au long débatue. A esté ordonné que les dicts sieurs Grolier, Piere Reynaud, Jacques Fenoil & Humbert Gimbre, conseillers, se transporteront sur le lieu pour veoir & entendre la commodité ou incommodité de la ville sur le d. advancement sur la d. ryvière de Saonne, pour après en faire leur rapport au d. Consulat & être, &c., &c. (129). »

La permission demandée fut accordée le mardi 13 décembre, pour quatre ans (130).

A cette époque, Pierre Nyrod était maître de métier pour les charpentiers, & Olivier Roland & Etienne Gelyn pour les maçons.

En 1551, le projet de construction d'une loge au Change n'était pas perdu de vue, & le Roi lui-même prit, à cette intention, une initiative que nous ne savons trop à quel motif attribuer, car l'intérêt était tout pour la ville de Lyon.

« Henry, par la grace de Dieu, roy de France, à nos amés & féaulx Me Jehan Tignat, lieutenant général, & Hugues Dupuy, lieutenant particulier de nostre seneschal de Lyon, & Jehan Gele, contrerolleur de nos aydes & tailles en

(129) Vendredi 9 décembre 1547. Registres BB. 66.
(130) Id., id., id.

l'élection de Lyon. Salut. Comme nous eussions esté advertiz que en nostre ville de Lyon, sur la rivière de la Saosne, le long d'icelle à prendre depuys le pont jusques à certain lieu & endroit que nous avons faict désigner du costé des maisons de la grand'rue Sainct Jehan qui ont le derrière sur la dicte rivière y a place & pourpris à nous appartenant très-utille & commode à faire maison comme pour servir à retirer tant les marchands frequentanz nos foyres de la dicte ville & exerçant faict & traficq de marchandises en icelle, que grande quantité de leurs denrées & marchandises, & pour par les dits marchands commodement conferer de leur trafficq, commerce & negociation, tant parce que la dite place est assize *sur la rivière & près le pont de la Saosne* que parce qu'elle est quasi assize au meillieu de la dicte ville : aussi eussions-nous esté advertiz que entre la porte de la Lanterne d'icelle ville & la rivière du Raosne y a pareillement certains terreaulx, fossez & autres places vacques & inutiles, qui semblablement nous appartiennent, desquelles si nostre plaisir estoit faire baulx & edifier maisons pourrions tirer aultant de deniers d'entrée que pourroient couster les eddifices de la dite maison commune, en laquelle se pourroit aisément faire une belle court, troys galleries descouvertes, une grand salle de vingt-cinq toyses de long sur huit & demy de large & deux aultres petites salles regardans les dictes galleries qui seroient communes aux dicts marchands pour y passer leurs contracts: dix-huict magazins de dix toyses de longueur sur quatre toyses deux pieds de large, & dix-huict aultres de quatorze piedz en carré pour asseureter & hors de danger des larrons y tenir les dictes marchandises & icelles préserver du feu avec trois petitz estaiges bas pour le concierge, auquel pourroit estre baillée la charge & garde de la dicte maison; quinze chambres à loger marchands & deux boutiques à tenir notaires pour la réception & passemens de leurs contractz. SCAVOIR faisons que... nous

avons commis & députté... par ces préſentes pour appeller noſtre procureur & gens à ce experts & cognoiſſans faire les deſſeings & départemens des maiſons & édiffices qui, facillement & commodement ſe pourront faire eſdiƈtz terreaulx, foſſez & places vacques... & pour iceux deſſeings & départementz faiƈtz, faire chacune place d'iceulx crier & proclamer... Leſquels deniers d'entrée nous avons dès à préſent comme pour lors réſervez & réſervons pour eſtre employez aux édiffices requis pour la diƈte maiſon commune ſellon les deſſeingtz que ſera par nous cy après ordonné.....

« Donné à Chaſteaubriand le xxiij. jour de juing l'an de grace mil cinq cens cinquante-ung & de noſtre règne le cinquieſme (131). »

Le Conſulat, averti, s'oppoſa formellement à cette vente & revendiqua énergiquement ces terrains comme appartenant à la ville; « de même » diſait-il, « qu'à Paris le pont Notre-Dame (132). »

Il eſt évident que Henri II avait dû agir ici à l'inſtigation de quelques perſonnes intéreſſées à exécuter cette conſtruƈtion, leſquelles étaient peut-être Philibert ou Jean de l'Orme. Les lettres patentes font une deſcription très-préciſe de l'édifice projeté, & le roi s'y réſerve formellement la déſignation du plan à exécuter.

Une autre délibération conſulaire, priſe pendant le ſéjour de Serlio à Lyon, a trait à la loge au change : c'eſt pour cela que nous croyons devoir la rapporter :

« Le diƈt Francoys Salla, conſeiller, a dit que les nations étrangères : allemans, millanoys, florentins, gennevoys, lucquoys, genoys & aultres nations étrangères fréquentant les

(131) *Nouvelles archives hiſtoriques & ſtatiſtiques du Rhône*, t. I, p. 101 & ſuivantes.

(132) Délibération du lundy 6 juillet 1551 (Regiſtre conſulaire BB. 72, f° 52 verſo & 53 reƈto).

foyres de Lyon, ont reduict de retourne leur place pour trafficquer & commercer le faict de marchandises & changes en la ville & ancienne place du Changes près la Polalierie & Puys de la Porcherie ou ils disfererent pour l'entretennement de leur commerce & trafficq; faire planter des barrières pour empescher que les charettes & chevaulx ne passent pas la d. place pendant l'heure de leur d. change & comme il y solloit avoir de toute ancienneté & lesquelles barrières ils entendent faire planter à leurs despens périls & fortunes, ayant la permission du Consulat; surquoy après avoir amplement desliberé... »

Le Consulat accorda la permission réclamée (133).

Il est donc incontestable qu'un emplacement était proposé à cette époque pour la loge au change vers ou sur le pont de pierre de la Saône, & que le projet Serlio s'y applique nécessairement.

Si nous ne pouvons, malheureusement, préciser la position exacte de cet emplacement, nous sommes néanmoins certain que l'idée de construire sur les rochers du pont de la Saône remonte à cette époque; de plus, en 1653, le Consulat fit un mémoire pour revendiquer la propriété de ces rochers que le roi avait donnés à M. d'Halincourt. Le Consulat démontra qu'il en avait la possession par divers projets d'édifices qui devaient être élevés sur ces rochers.

Voici en quoi consistait le projet de Serlio, & nous ferons observer auparavant que cette construction eût été beaucoup moins importante que celle décrite par les lettres patentes du 28 juin 1551.

Le bâtiment avait environ 29 mètres de longueur (LXXVI pieds) & 19 mètres de largeur (LVII pieds); il divisait la face en cinq arcades de 3m,33 de largeur & le retour en trois. Les

(133) Dernier jour de mars 1552 (Registre consulaire BB. 72, folio 237).

cinq arcades de face & une de retour formaient une loge un peu étroite à notre avis, & Serlio paraît s'en douter, car il dit : « *Il netto fra li pilaſtroni e piedi X, ſi allarga poi III piedi fra li pilaſtrelli.* » Il voulait la porter à $4^{m},33$: cela n'eſt pas encore aſſez. Le reſte du périmètre eſt occupé, au rez-de-chauſſée, par un eſpace à annexer à la loge, par huit boutiques, par l'eſcalier & par un lieu qu'il dit: « *per paſciare e encora fare altro...* » Inutile de traduire. Chaque boutique a un eſcalier conduiſant au premier étage dont il donne le plan, puis au deuxième étage probablement.

La façade, fort mal deſſinée dans l'ouvrage de Strada, donne au rez-de-chauſſée les cinq arcades en queſtion, en ordre ruſtique ou toſcan, accoſtés de deux doſſerets aſſez larges pour permettre d'accoupler à chaque extrémité l'ordre dorique qui forme la décoration du premier, &, au deuxième, un ordre ionique encadrant des fenêtres à meneaux. Serlio finit en ajoutant : « *Ma la cornice, fregio & l'architrave ſara d'opera compoſita, per le ragioni ſopra dette. Sopra l'ultima cornice ſaranno habitationi al coſtume di Francia, di maniera in queſto edificio potranno habitare XII famiglie; ben che ſtrettamente.* » — « Mais la corniche, friſe & architrave ſerait d'ordre compoſite (l'on a vu que Serlio nommait ainſi ce que nous nommons ordre attique), par les raiſons déjà développées. Sur la dernière corniche il y aura des habitations à la coutume de France (En effet, Serlio a tracé cinq lucarnes rondes). De cette façon l'édifice pourra loger douze familles, quoique un peu à l'étroit. »

Serlio s'efforce de tenir compte des uſages & des néceſſités des pays où il veut conſtruire. Ce petit édifice eſt, en réſumé, l'exacte repréſentation des beſoins & du programme français de l'époque, car les Italiens n'euſſent fait dans leur pays qu'une grande loge ſans boutiques, comme la baſilique de Vicence. Serlio, artiſte de premier ordre, ne pouvait tomber

dans une erreur qu'on attribue gratuitement à bien des Italiens amenés en France. Leur ſentiment national, artiſtique par excellence, leur donnait une aptitude plus grande aux ordonnances monumentales, & c'était préciſément le côté le plus faible des maîtres français de l'époque, dont le principal talent s'appliquait aux détails de la conſtruction. Les Italiens ont donc fourni à notre art du XVIe ſiècle des leçons qui ont porté leurs fruits, d'autant mieux qu'elles s'adaptaient aux exigences des mœurs & du climat, & n'étaient pas encore aſſez prépondérantes pour conduire au genre théâtral qui commençait à envahir leur patrie.

On a de Serlio (page 116 du même livre VII) un autre projet de loge pour les marchands.

Nous ſignalerons (page 188) deux projets pour une conſtruction à élever ſur le quai Saint-Antoine, dans le périmètre actuellement limité par le quai, la rue Petit-David, la rue de la Monnaie & la place du Port-du-Temple. On devra remarquer que le plan porté à la page 185 ſe rapporte au texte de la page 188 & *vice verſa*, & que les plans ont été gravés ſans tenir compte de l'épreuve.

Ce terrain irrégulier était occupé par des maiſons, boutiques & magaſins tombant de vétuſté; l'un des amis de Serlio, doué de ſagacité, « *di buone inteletto,* » l'engagea à étudier quelque choſe pour en tirer parti.

Les deux projets diffèrent peu l'un de l'autre; c'eſt une ſorte d'hôtel privé pour un riche ſeigneur de l'époque. Dans le premier, la cour eſt accompagnée de loges aux extrémités & d'un paſſage couvert au centre; des boutiques étaient diſpoſées ſur les rues Petit-David & de la Monnaie. C'eſt le meilleur, à notre avis, ſauf que les écuries ſont rejetées ſur la façade du Port-du-Temple. Il n'y a pas de remiſes, les carroſſes étant fort rares à cette époque.

On entre au centre de la façade ſur le quai par une porte à

boſſages; il y a vingt & une fenêtres de façade & deux étages ſeulement, rez-de-chauſſée & premier. Chaque fenêtre ſupporte une mezzanine afin de faciliter les entre-ſols.

Le deuxième projet eſt plus compliqué & forme une ſérie de logements ou plutôt de maiſons juxtapoſées à l'hôtel principal. Nous lui préférons le premier; cependant les élévations en ſont meilleures.

Somme toute, & n'en déplaiſe à ceux qui ont bâti ſur ces terrains, on doit regretter l'inexécution des projets de Serlio.

Nous avons recherché avec le plus grand ſoin les maiſons de la ville qui pouvaient préſenter quelque analogie avec la manière de Serlio, & devraient en conſéquence lui être attribuées, au moins à titre de préſomption.

La maiſon dite du Soleil, au bas du Gourguillon & ſur la place de la Trinité, ſemble rentrer dans cette catégorie : ſon plan & ſa cour elliptique, la ſimplicité de ſes lignes, dénotent un artiſte habile & rappellent le ſtyle de Serlio. Malheureuſement, il faut abandonner cette hypothèſe; cette conſtruction ne fut commencée qu'un ſiècle plus tard.

M. Vermorel, voyer en chef de la ville, nous a communiqué quatre mentions d'alignements relevés ſur les regiſtres conſulaires, qui ne laiſſent aucun doute :

« 1652 (17 décembre). Alignement à Jean du Soleil, maître chandelier, pour conſtruire une maiſon ſituée rues du Gourguillon & Piſſe-Truye.

« 1662 (12 ſeptembre). Alignement à du Soleil pour conſtruire une maiſon ſituée rue du Gourguillon & place au bas de la montée, faiſant face du côté du ſoir ſur la dite rue, du côté de biſe ſur la place qui eſt au bas du dit Gourguillon, comme auſſi ſur la rue & place tendant à Saint-Georges, du côté du matin.

« 1663 (8 mai). Alignement à du Soleil pour bâtir une maiſon ſur le terrain par lui acquis de la veuve Scize, & fai-

ſant face ſur la rue tendante à Saint-Georges, du côté du matin & ſur la rue du Gourguillon, du côté du ſoir.

« 1670 (25 février). Alignement à du Soleil pour une maiſon faiſant face au ſoir ſur la rue du Gourguillon. »

Un témoignage ſemblable, fourni par M. Vermorel, indique auſſi que la maiſon rue Juiverie, 23, dont le ſoubaſſement en boſſages & les mufles de lions ſont juſtement remarqués, ne peut non plus être attribuée à Serlio.

« 1605 (3 novembre). Remontrances faites par le ſieur Des Balmes, tendantes à obtenir du Conſulat la permiſſion de continuer la conſtruction de ſon bâtiment ſitué ſur la place du Changes, ſur laquelle le Conſulat arrête qu'il n'empêche pas la dite conſtruction à la charge que le front de la maiſon étant ſur la place ſera tiré à droit fil de la maiſon voiſine appartenant à l'Hôtel-Dieu, & que le dit Des Balmes ſera tenu de conſtruire en rond le coin de la dite maiſon juſqu'au 1er étage, pour la commodité de la dite place en la rue Juiverie (134). »

Cette maiſon eſt déſignée ſous le nom de maiſon Dugaz, ſur le plan de Jacquemin; les étages ſupérieurs ſemblent d'une main différente de celle qui a conſtruit le rez-de-chauſſée.

Un portail imité de ceux du VIe livre de Serlio ſe remarque rue Tramaſſac, 16; ici encore il faut abandonner toute penſée d'attribution à notre artiſte, car cette maiſon remonte auſſi au commencement du XVIIe ſiècle & a été remaniée de façon à dérouter toutes recherches.

La maiſon dite de la Ferratière, à la Quarantaine, ne peut non plus être attribuée à Serlio; elle ne rentre pas dans la manière connue de cet artiſte. Elle fut probablement reſtaurée par Salvator Salvatori, qui donna vers 1534, pour Thomaſſin Gadagne, les plans de l'hôpital de la Quarantaine dont elle faiſait partie.

(134) Voir le deſſin de cette maiſon. Martin, *Recherches ſur l'architecture*, p 41.

En 1552, Serlio prêta ſon concours au Conſulat pour l'entrée du cardinal de Tournon, archevêque de Lyon. Le Conſulat avait pris pour cette occaſion diverſes diſpoſitions, entre autres que l'on conſtruirait un échafaud « vers la Motte, qui ſera tapiſſé de quelque tapiſſerie dans lequel ſera le dit ſeigneur reverendiſſime Cardinal pour voyr paſſer tous ceulx qui yront au devant de luy à la dicte entrée & pour ouyr les harangues tant de, &c. (135). Ont été commis & députés les ſieurs François Salla, Nicolas du Pré, Claude Benoiſt & Claude Platet, conſeillers, pour porter demain à l'entrée du ſeigneur reverendiſſime Cardinal de Tournon, archevêque en cette ville, le poëlle qui a eſté expreſſément à ces fins faict & dreſſé de damas bleu enrichi par dedans & par dehors des armoyries du ſd. ſeigneur, fuſt en broderie d'or & de ſoye lequel poël porteront... deſſus les ſd. ſieurs deſpuys la porte du pont du Roſne juſques à Portefroc (136)... »

« Item, ſera érigé à la porte du pont du Roſne ung feſton bien & honorablement faict par l'advis de ceulx qui ſeront commis par le Conſulat.

« Item, ung autre feſton ſemblable qui ſera dreſſé le plus honnorable que faire ſe pourra ſur le pont de Saoſne ſelon le deviz & ordonnances que ſeront faicts pour ceulx qui ſeront commis par le Conſulat.

« Et pour faire dreſſer les ſ. d. feſtons & arcs triomphans ſur les d. ponts du Roſne & de la Saonne & donner ordre à dreſſer tout ce qu'il conviendra faire pour la ſd. entrée ont eſté commis les ſd. meſſires Nicolas du Pré, de Bourg, Buatier & le Gourt, auxquels a eſté donné charge d'y emploier telles perſonnes & faire toutes deſpenſes qui ſeront néceſſaires (137)... »

(135) Délibération du mardi 27 ſeptembre 1552.

(136) Id., id., id.

(137) Regiſtre conſulaire BB 78, folio 24, 4 août 1552. Archives de la ville de Lyon.

Le Confulat & furtout les étrangers établis à Lyon étaient à cette époque très-préoccupés d'un droit de « *forayne* » qui avait été établi par le roi, &, comme ils voulaient prier le cardinal de Tournon de les fervir en cette circonftance, il n'eft pas étonnant que les étrangers aient mis beaucoup d'empreffement dans les préparatifs faits pour le recevoir, & qu'ils aient propofé Serlio pour compofer les décorations néceffaires.

Il eft évident que ce droit de *forayne* aurait confidérablement diminué l'importance des foires de Lyon, dont ces étrangers étaient les principaux commerçants.

L'entrée eut lieu le mercredi 28 feptembre ; nous penfons que Serlio fut employé à faire la compofition des arcs de triomphe dont il a été queftion ; car voici l'ordonnance de ces honoraires :

« Eft paffé mandement à Meffire Sebaftiano Bolonyefi ytallien ingénieulx de la fomme de douze efcuz d'or au foleil (138), de la quelle luy a efté faict don & préfent en faveur des vaccations par luy faictes pour l'entrée de Monfeigneur le reverendiffime Cardinal de Tournon, arcevefque de cette ville, à fon premier & joyeulx advenement en la fd. ville (139). »

Nous faifons remarquer que le Confulat ne manquait jamais de profiter du féjour d'étrangers habiles dans les arts pour demander leur concours dans des circonftances difficiles. Le paffage de ces perfonnages échappe facilement aux inveftigations, parce qu'ils ne font pas infcrits fur les regiftres des nommées dreffés pour la perception de l'impôt. Ce n'eft donc que par le paiement des fommes à titre de préfents

(138) L'écu d'or au foleil valait alors à peu près deux livres tournois, & la livre tournois environ 16 fr. de notre monnaie ; 12 écus vaudraient donc 384 fr. de notre monnaie actuelle (Regiftre confulaire, BB. 74).

(139) Délibération du jeudi 24 novembre 1552. Nous avons recherché dans les pièces de la comptabilité de Coulaud le reçu de Serlio, efpérant découvrir ainfi un précieux autographe ; mais nous n'avons rien trouvé de femblable.

qu'on retrouve leur tracé. Nous sommes heureux de voir donner à Serlio, dans cette pièce, la qualification de *Messire* qui prouve que l'artiste n'avait pas perdu, malgré sa pauvreté, le respect & la considération auxquels il avait tant de droits.

Du reste, toutes les probabilités donnent à penser qu'il arriva à Lyon en même temps que le cardinal de Ferrare, en 1548, & qu'il fut logé de même que Cellini à Rontalon ou à l'abbaye d'Aînay; Hippolyte d'Este ne pouvait être moins hospitalier à Lyon qu'il ne l'était à Fontainebleau.

Pour compléter la tâche que nous nous sommes tracée, nous allons donner une analyse succincte du VIIe livre, publié après la mort de Serlio par Strada, livre dont nous avons déjà cité les nombreux passages qui se rattachaient à des œuvres locales ou à des projets exécutés & dont il reste à suivre les généralités.

Ce livre débute par une série d'habitations à élever à la campagne : ces constructions, qui s'éloignent considérablement des habitudes de notre époque, rentraient tout à fait dans celles qui étaient usitées au XVIe & même au XVIIe siècle en Italie, comme le prouvent celles qu'a édifiées Palladio, & qui ont été reproduites dans ses œuvres.

Le principe de toutes est une grande salle commune, accostée d'appartements séparés & complets; les offices, cuisines & autres dépendances sont établis dans les sous-sols. Serlio ménage presque toujours des mezzanines destinées à devenir les entre-sols établis au-dessus des pièces plus petites qu'il nomme « *camerette,* » petites chambres. Les escaliers, « *limace,* » sont généralement petits, & ne présentent pas cette ampleur exagérée qu'on peut critiquer dans les palais de Rome & de Gênes.

Ce salon central, qui cadrait avec les mœurs de l'époque & dont celui de Marly fut la dernière expression, rentrerait bien

peu dans les nôtres & ſervirait tout au plus de veſtibule. Il ne ſuffit pas qu'il ſoit à portée de tous les appartements; on déſire à préſent, & avec une certaine raiſon, qu'il ſoit en vue du plus beau ſite & en quelque ſorte comme le lieu le plus agréable. On pourrait cependant demander aux ſalons de campagne modernes cette hauteur des ſalons dits à l'italienne, qui leur faiſait embraſſer au moins deux étages & leur donnait une fraîcheur inconnue chez les nôtres.

Inutile de faire remarquer ici que les pièces ne ſont pas toutes rendues indépendantes par des couloirs; cela eſt encore un uſage tout moderne, devenu indiſpenſable ſurtout par l'exiguïté des conſtructions.

Les projets de Serlio ſe diſtinguent par cette ſimplicité & cette bonhomie, privilége des eſprits fortement trempés qui ne s'égarent point dans les futiles détails, tout en tenant compte des vrais beſoins avec autant de ſoin que ceux qui procèdent préciſément en ſens inverſe.

Un grand nombre de ces nombreuſes compoſitions ſont dignes d'une étude approfondie qui nous entraînerait trop loin.

Nous avons dit que ces projets étaient dans le ſens italien; cela n'eſt point complètement exact: un certain nombre rentre peu à peu dans les habitudes françaiſes du XVI[e] ſiècle, tels ſont les projets XXIII & XXIV qui terminent la ſérie des habitations de campagne & dont le dernier ſurtout eſt tout à fait le château de cette époque, avec grands combles & lucarnes.

Les habitations de ville ſont des palais dans le genre de ceux de Rome, comprenant portique intérieur, eſcaliers en perſpective de ces portiques, boutiques, &c., &c. De même que dans les projets précédents, on y retrouve les mezzanines pour entre-ſols & les lucarnes ſur le toit. Serlio continue ſes études par des plans de cheminées monumentales, qui ſont, comme il le dit, un vrai ornement pour les habitations. Ces

projets ſont plus ſobres que ceux de l'époque françaiſe correſpondante. Il complète ces détails par des projets de ſouche ſur les toits, « *nel modo che ſi coſtuma en Francia,* » ſelon le mode français, prouvant encore qu'il tient compte du lieu où il faut conſtruire.

Les « *fineſtre nelle tetti al coſtume di Francia,* » ou lucarnes, ſont la continuation de cette idée; on peut y trouver des types intéreſſants.

Les portiques & ſurtout les portes fortifiées (chapitre XXXIV à XXXIX) préſentent des modèles dont nous avons déjà parlé au ſujet de Fontainebleau.

Après avoir donné treize compoſitions pour placer des colonnes, Strada a complété le livre par une ſérie de plans qui ſemblent devoir former une ſérie particulière, ſuivant les circonſtances exceptionnelles qui peuvent ſurvenir dans les conſtructions.

Les nombreux plans pour édifices & maiſons à eſſayer ſur des terrains irréguliers ou en pente, ſont le réſultat de travaux étudiés pour l'exécution. On y trouve le même ſoin que dans les œuvres de Peruzzi, & le ſentiment de l'habitation françaiſe, ſurtout dans les derniers, où les eſcaliers ſont petits & rejetés dans l'intérieur du périmètre, compoſition vicieuſe à notre avis, qui n'était de la part de Serlio qu'une conceſſion aux habitudes du pays où il avait ſéjourné.

Serlio ne rentra à Fontainebleau que pour y rendre le dernier ſoupir : l'époque de ſa mort n'eſt pas exactement connue; nous penſons qu'elle eut lieu à la fin de 1554.

Deux ordres de documents concourent à établir cette date.

1° Sa femme, Françoiſe Pallaude, était encore marraine en 1553 (1554, nouveau ſtyle), ſans qu'il fût indiqué qu'elle fût veuve, tandis qu'en 1557 elle était qualifiée ainſi (140).

(140) Voyez les détails des regiſtres de baptêmes de la paroiſſe d'Avon-Fontainebleau.

2° On a vu que Strada raconte dans sa préface du VII[e] livre de Serlio, édité par ses soins, qu'il acheta les papiers de cet artiste à Lyon, en 1550, & les lui laissa mettre en ordre jusqu'à son départ pour Rome, qui s'effectua après qu'il eut publié à Lyon, en 1553, son ouvrage sur les antiquités. Il arriva à Rome quelques mois avant la mort de Jules III, en mars 1555. Or, comme Strada dit qu'après son départ Serlio, à peine guéri, retourna à Fontainebleau & y mourut, cet événement n'a pu arriver qu'entre 1553, date de la publication de Strada, & 1557.

Comme il est peu probable que Serlio, âgé & malade, ait vécu longtemps après son arrivée à Fontainebleau, & que Françoise Pallaude n'était pas encore veuve au commencement de 1554, c'est vers la fin de cette année que Serlio a dû mourir, & que Strada a pu l'apprendre avant d'être retourné en Allemagne.

Saraceno a avancé que Serlio mourut en 1540, âgé de soixante-dix ans; il n'y a pas lieu de s'arrêter un instant à cette date, pas plus qu'à celle de d'Argenville qui donne 1578, à l'âge de soixante ans.

Ces renseignements sont annulés par les documents précis que nous avons cités. Serlio, né en 1475 & mort avant 1555, a vécu quatre-vingts ans, & on ne saurait pas plus reculer sa naissance à 1470, selon le thème de Saraceno, que l'avancer à 1508, selon d'Argenville. Les écrivains des siècles précédents s'étant, comme on le sait, fort peu préoccupés d'être exacts sur les chiffres, il est inutile d'attacher aux erreurs qu'ils fournissent une importance qui n'existe pas.

Serlio était d'une taille peu élevée, mais d'une figure agréable & distinguée; des yeux brillants, spirituels & ardents animaient son visage. D'un esprit vif, prompt & souple, avide de nouvelles connaissances, il ne se rassasiait jamais d'étudier, & employait une incroyable activité à finir

les ouvrages qu'il entreprenait. Mais d'un autre côté, il avait un langage ſi mordant & quelquefois ſi emporté, que cette trop grande liberté d'expreſſion lui ſuſcita fréquemment la haine & la rancune de ſes ennemis.

Son influence ſur l'architecture a été très-grande, & on doit l'attribuer plutôt à ſes publications qu'à ſes travaux, car ceux-ci ſemblent n'être que l'eſſai des compoſitions qu'il avait tracées. C'eſt ſurtout ſur l'art français qu'il a dû réagir le plus, parce que ſes refends en boſſage y trouvaient une facile application & rentraient mieux dans le goût & dans le ſtyle des châteaux & des palais, auxquels on chercha à donner juſqu'à la fin du ſiècle une certaine phyſionomie de force & de ſévérité.

Si on peut lui reprocher quelque violence de caractère, on doit conſidérer que ſon ſiècle ne s'eſt pas montré équitable, en laiſſant dans la miſère un homme d'un talent auſſi inconteſtable. Moins modeſte, il eût certainement obtenu les dignités & les bénéfices que ſes compatriotes ſavaient exiger. Perſonne n'a, du reſte, le droit de reprocher quelques mouvements d'ironie & de colère à un artiſte méconnu, qu'on prive de ſalaire & de récompenſes juſtement méritées.

Les diſpenſateurs des diſtinctions & des poſitions, à toutes les époques, oublient trop ſouvent que, s'ils ſimplifient leur tâche en comblant de faveurs les plus intrigants & les plus heureux, l'hiſtoire ſait, tôt ou tard, mettre chacun à ſa place.

De tels exemples ſont triſtes & peu encourageants pour l'art ; eſpérons pourtant que des tableaux des miſères paſſées préviendront quelques dénis de juſtice, & que nous ne verrons plus des Peruzzi, des Serlio & des Le Mercier expirer dans les privations !

CHAPITRE V.

Bibliographie de l'OEuvre de Sébaſtien Serlio.

1° *Regole generali di architettura di Sebaſtiano Serlio Bologneſe ſopra le cinque maniere degli edificij, cioe Toſcano, Dorico, Ionico, Corintio e compoſito, con gli eſempj delle antichita che per la maggior parte concordano con la dottrina di Vitruvio : in Venezia, per Franceſco Marcolini da Forli,* 1537, in-folio, fig. en bois, 1re édition italienne.

Edition rare, qui forme le quatrième livre de Serlio, quoiqu'il l'ait publié avant les autres livres. Marcolini l'a réimprimé ſéparément en 1540 & 1544, avant l'impreſſion des autres livres. C'eſt dans cette édition ſeule que l'on remarque une lettre de Pierre Arétin, adreſſée à l'imprimeur, & placée au verſo du frontiſpice.

Cette première édition eſt dédiée à Hercule II, duc de Ferrare, & dans la dédicace on nomme les littérateurs, artiſtes & grands ſeigneurs qui ſe diſtinguaient alors, en Italie, par leur goût pour les arts.

2° *Regole generali di architettura di Sebaſtiano Serlio Bologneſe ſopra le cinque maniere degli edificij, cioe Toſcano, Dorico, Ionico, Corinthio e compoſito, con gli eſſempj della antiquità, che per la maggior parte concordano con la dottrina di Vitruvio. MDXXXX, in Venezia, per Franceſco Marcolini da Forlj, con nuove additioni. Con privilegii.*

Le frontiſpice eſt encadré par deux termes ſupportant un entablement. Au verſo : *Libro quarto di architettura di M. Sebaſtiano Serlio Bologneſe.*

Enſuite eſt la dédicace où Serlio, en adreſſant cette réimpreſſion à Alphonſe d'Avalos, marquis del Vaſto, indique les

corrections faites en plusieurs endroits ainsi que des additions. Malgré cela plusieurs personnes croient que c'est la première édition du quatrième livre, quoique ce soit la deuxième.

Au dernier feuillet, verso, dans un grand cartouche, la marque de Marcolini : le Temps qui poursuit la Vérité, avec cette légende en haut : *Sit Deo honor & gloria*, & au milieu : *Veritas*. En bas, après l'alphabet : *Impresso in Venetia per Francesco Marcolini da Forli, appresso la chiesa della Trinità ne gli anni del Signore MDXXXX, del mese febraro.*

In-folio, figures en bois, 2e édition italienne (Bibliothèque de R. Dardel, architecte).

3° *Il terzo libro di Sebastiano Serlio Bolognese nel qual si figurano e descrivono le antiquita di Roma e li altre cose che sono in Italia.*

Le frontispice représente un portique en ruine & des restes de corniche épars, avec la légende : *Roma quanta fuit, ipsa ruina docet*. Au verso : *Con privilegio apostolico & veneto per anni dieci.*

On y trouve la dédicace à François Ier, où Serlio raconte qu'il a reçu de ce souverain 300 écus d'or pour les publications précédentes qu'il lui avait fait présenter par Georges d'Armagnac, évêque de Rodez, & manifeste le désir d'aller en France étudier les antiquités romaines dont lui a parlé Guillaume Pellicier, évêque de Montpellier.

Au dernier feuillet, verso, dans un grand cartouche, la marque de Marcolini qui est le Temps poursuivant la Vérité, avec cette légende en haut : *Sit Deo honor & gloria*, & au milieu : *Veritas*.

En bas du cartouche, après l'alphabet : *Impresso in Venetia per Francesco Marcolini da Forli, appresso la chiesa della Trinita ne gli anni del Signore MDXXXX del mese di Marzo.*

In-folio, figures en bois, 1re édition italienne (Bibliothèque de R. Dardel, architecte).

4° *Regole Generali di architettura di Sebastiano Serlio Bolognese, sopre le cinque maniere de gli edificij cioe Toscano, Dorico, Ionico, Corintio e composito, con gli esempj della antichita, che per la maggior parte concordano con la dottrina di Vitruvio. Con nove addizioni e castigazioni del medesimo autore in questa terza edizione fatte, come nella sequente carta e notato. In Venetia* 1544, *con privilegio apostolico e venetiano.*

A la fin, avec un cartouche contenant l'enseigne de l'imprimeur, il y a : *Impresso per Francesco Marcolini in Venetia al segno della Verità,* 1544, *con privilegi,* &c.

Frontispice avec termes de même que dans la 2e édition italienne. C'est la 3e édition italienne du IVe livre.

Dans quelques-unes des éditions sont insérées en leur lieu respectif les nouvelles planches des bases & des chapiteaux des ordres gravés par Agostino Venetiano, avec les marques : *AV l'anno* 1528; il y a sur chacune le privilége obtenu : *Cautum sit ne aliquis imprimat ut in privilegio constato.*

Le nom de chaque ordre est exprimé ainsi : *Dorico, ionico,* & accompagné des initiales S. B., qui signifient : Sebastiano Serlio Bolognese.

Bartsch dans son œuvre : *le Peintre graveur,* vol. 14, section II, numéros 525 & 533, indique comme rares ces nouvelles planches, ignorant qu'elles appartiennent à l'architecture de Serlio.

Antonio Sadeler les a reproduites, sans le privilége & sans les initiales, en 1636, tout en y mettant son nom.

5° *Il primo libro d'architettura di Sebastiano Serlio Bolognese. Le premier livre de Sébastien Serlio Bolognois, mis en langue françoise par Jehan Martin, secrétaire de Monseigneur reverendissime Cardinal de Lenoncourt, à Paris, avec privilége du Roy pour dix ans au dict Sebastian, son architecte de Fontainebleau,* 1545.

Frontiſpice : un cartouche dans lequel on remarque en haut une ſalamandre, qui n'a pas été reproduite lorſqu'on a reproduit le même frontiſpice dans les éditions ſubſéquentes.

Eſt réuni à ce livre, ſans frontiſpice ſpécial & ſuivant la même pagination de 25 :

Le ſecond livre de perſpective de Sebaſtian Serlio Bolognois, mis en langue françoiſe par Jehan Martin, ſecrétaire de Monſeigneur le cardinal de Lenoncourt.

A la fin, au revers de la page, avec la marque de l'imprimeur, il y a : *De l'imprimerie de Jehan Barbè le vingt-deuxième jour d'aouſt* 1545.

In-folio, figures en bois, première édition & en français des Ier & IIe livres (Bibliothèque de L. Breſſon, architecte).

6° *Reigles générales de l'architecture ſur les cinq manières d'édifices aſcavoir, Thuſcane ; Doricq ; Ionicq ; Corinthe ; & compoſite, avec les exemples d'antiquitez ſelon la doctrine de Vitruve.*

Le frontiſpice eſt compoſé d'arabeſques enlaçant à droite & à gauche deux tablettes antiques avec : *Anno* 1545, & en bas un phylactère avec : *Cum privilegio Regis*.

Les deux derniers feuillets contiennent un alphabet de capitales, qu'on ne trouve pas dans les autres éditions.

En bas du dernier feuillet recto : *Fin de le IIII livre d'architect; Sebaſtiē. Serlii, tranſlaté & imprimé en Anvers, par Piere Van Aelſt.*

In-folio, 1re édition françaiſe du IVe livre (Bibliothèque de L. Breſſon, architecte).

7° *Quinto libro di architettura di Sebaſtiano Serlio Bologneſe. Nel quale ſi tratta di diverſe forme de tempj ſacri ſecondo il coſtume criſtiano ed al modo antico.*

Alla Sereniſſima Regina di Navarra.

Traduit en françois par Jehan Martin, ſecrétaire de Monſei-

gneur le Reverendissime Cardinal de Lenoncourt. A Paris, à l'imprimerie de Michel de Vascozan, 1547.

In-folio, 1re édition françaife (Bibliothèque de L. Breſſon, architecte).

8° *Des antiquités. Le troiſième livre tranſlaté d'italien en franchois.*

Le frontiſpice eſt formé par un portique en ruine & des reſtes de corniche épars, avec la légende : *Roma quanta fuit ipſa ruina docet;* à la fin : *Imprimé à Anvers, par Pierre Coeck d'Aloſt, libraire juré de l'Impérialle Majeſté, par Gil. Van Dieſt. En l'an de Noſtre-Seigneur mil cinq cents & cinquante, le vje jour de juillet.*

Et ſur un feuillet ſéparé, un écuſſon avec : *Par grace & privilége impérial.*

C'eſt peut-être l'édition dont Vaſari parle dans la Vie des artiſtes allemands (partie III, livre II, p. 269).

C'eſt la 1re édition en français du IIIe livre, in-folio (Bibliothèque de L. Breſſon, architecte).

Il y a lieu de faire remarquer que la traduction françaiſe des cinq premiers livres, par J. Martin, ayant été imprimée livre par livre à Paris, chez Jean Barbè, & à Anvers, en 1545, 1547 & 1550, ce numéro 8 & le numéro 6 ſont de ce tirage.

9° *Extraordinario libro di architettura di Sebaſtiano Serlio architetto del re criſtianiſſimo, Nel quale ſi dimoſtrano trenta porte di opera Ruſtica miſta, con diverſi ordini; E venti di opera dilicata di diverſe ſpecie colla ſcrittura davanti, che narra il tutto.*

In Lione, per Giovan di Tournes. MDLI. Con Privilegi del Papa, Imperatore, Re Chriſtianiſſimo e Senato Venetiano.

Suit le texte italien, avec dédicace à Henri II & épître aux lecteurs, & enſuite une traduction :

Livre extraordinaire de architecture de Sebaſtien Serlio, architecte du roy très-chreſtien, Auquel ſont deſmontrées trentes Portes

Rustiques meslées de divers ordres. Et vingt autres d'œuvre délicate en diverses espèces.

A Lyon, par Jean de Tournes. MDLI. Avec privilége du Pape, Empereur, Roy très-chrestien & Seignorie de Venize.

Suit la traduction du texte ci-dessus.

In-folio, gravures sur cuivre, 1re édition de ce livre, français & italien (Bibliothèque de L. Charvet, architecte).

10° *Il terzo libro di architettura di Sebastiano Serlio. Nel quale si figurano le antiquità di Roma e le altre cose che sono in Italia e fuori d'Italia con nove addizioni come nella Tavola appare.*

Le frontispice est formé d'une arcade rustique en ruine & des restes de corniches épars à terre, avec la légende : *Roma quanta fuit ipsa ruina docet. In Venetia con privilegio.*

Dédicace à François Ier semblable à celle de la première édition italienne. Au dernier feuillet, verso, la marque des Sessa : un chat, avec la devise : *Dissimilium in fida sotietas ;* puis : *In Venezia per Pietro dè Nicolini da Sabbio, ad instantia di Marchione Sessa. MDLI.*

C'est la 2e édition italienne du IIIe livre ; in-folio, figures sur bois (Bibliothèque de L. Charvet).

11° *Il primo libro d'architettura di M. Sebastiano Serlio Bolognese*, suivi immédiatement, mais avec une pagination différente, du : *Il secondo libro di perspettiva di Sebastiano Serlio Bolognese.* Ils sont à la marque des Sessa avec : *In Vinetia per Cornelio de Nicolini da Sabbio ā instantia de Marchio Sessa.*

Le frontispice dans lequel se trouve ce titre est un grand cartouche avec les instruments de mathématiques; au centre, les armes des Sessa. Dédicace au roi François Ier.

Comme il n'y a pas de date, nous n'avons pu classer exactement cette édition.

Ces deux livres avec les troisième, quatrième & cinquième,

aussi de 1551, qui sont notés ci-après, sont reliés en un volume; cela donne à supposer que le Ier & IIe livres sont aussi de 1551, bien qu'ils soient non par *Pietro* de Nicolini, mais par *Cornelio* de Nicolini. Ce doit être la 1re édition italienne de ces livres.

In-folio, figures en bois (Bibliothèque de L. Charvet).

12° *Regole generali di architettura di Sebastiano Serlio Bolognese sopra le cinque maniere de gli edificii cioe Thoscano, Dorico, Ionico, Corinthio e Composito, con gli essempi de l'antiquita, che per la maggior parte concordano con la dottrina di Vitruvio ;*

Con nove additioni e castigationi del medesimo autore in questa terza editione fatte, come ne la sequente carta e notato.

In Venetia, con privilegio apostolico e Venitiano.

Frontispice avec termes, comme dans les précédentes éditions.

Au verso est une épître de Francesco Marcolini au doge Alvigi Cornaro, datée du 1er janvier 1544.

Cette édition est, comme la deuxième, dédiée au marquis del Vasto Alphonse d'Avalos. Bien qu'il y ait : *In questa terza editione*, on doit la considérer comme la 4e édition italienne (voyez numéros 1, 2 & 4), celle-ci n'étant que la reproduction de celle de 1544. L'éditeur a laissé ce passage pour rajeunir un peu ses produits. Au dernier feuillet il y a la marque des Sessa, & : *In Vinegia per Pietro de Nicolini da Sabbio, ad instantia di Marchione Sessa.* MDLI.

C'est donc la 4e édition italienne du IVe livre, in-folio (Bibliothèque de L. Charvet).

13° *Quinto libro di architettura di Sebastiano Serlio Bolognese nel quale si tratta di diverse forme di tempj sacri secondo il costume cristiano, ed al modo antico.*

Alla ſereniſſima Regina di Navarra. In Venetia

Au dernier feuillet, verſo, il y a, avec la marque des Seſſa : *In Venetia per Pietro de Nicolini da Sabbio ad inſtantia di Melchione Seſſa. MDLI.*

Première édition italienne de ce livre; in-folio (Bibliothèque de L. Charvet).

14° *Extraordinario libro di architettura nel quale ſi dimoſtrano trenta porte di opera ruſtica, e venti di opera dilicata con la ſcrittura davanti che narra il tutto. Venezia per Fratelli Seſſa.* 1557.

Deuxième édition italienne du VI[e] livre.

15° & 16° Le même, du même imprimeur, en 1558 & en 1560.

Deuxième édition françaiſe & troiſième italienne.

17° Le même à Lyon, 1560, par Rouville, comme l'édition précédente de 1558.

Troiſième édition françaiſe; in-folio. Les planches ſont fatiguées & loin de valoir celles de 1551.

18° *Quinto libro di architettura di Sebaſtiano Serlio Bologneſe nel quale ſi tratta di diverſe forme de Tempj ſacri ſecondo il coſtume criſtiano ed al modo antico, con nuova aggiunta delle miſure che ſervono a tutti gli ordini di componimenti che vi ſi contengono.*

Alla ſereniſſima regina di Navarra.

In Venezia apreſſo Gio. Battiſta, e Marchio Seſſa Fratelli.

A la fin, il y a, ſous la marque des Seſſa : *In Venetia*, 1559.

Deuxième édition italienne du V[e] livre; in-folio.

19° *Libro primo di architettura di Sebaſtiano Serlio Bologneſe,*

nel quale con facile e breve modo si tratta de primi principj di geometria.

Con nuova aggiunta delle misure che servono a tutti gli ordini di Componimenti che vi si contengono.

Al Cristianissimo Re di Francia. In Venetia appresso Gio, Battista e Marchio Sessa Fratelli.

Y est réuni, sans frontispice, le IIe livre, & à la fin, il y a, avec la marque des Sessa qui est un chat : *In Venetia per Giovanni Battista e Marchio Sessa, Fratelli,* 1560.

Deuxième édition italienne du Ier livre; in-folio.

20° *Il terzo libro di Sebastiano Serlio Bolognese nel quale si figurano e descrivono le Antichità di Roma e le altre che sono in Italia, e fuori d'Italia con nuova addizione, come nella tavola appare. In Venetia con privilegio.*

A la fin du livre, avec la marque des Sessa : *In Venetia appresso Francesco Rampazzetto ad istanza di Marchione Sessa,* 1562.

Toisième édition italienne du IIIe livre; in-folio.

21° *Delle opere di architettura di Sebastiano Serlio Bolognese libri sei. Venetia per Francesco Sanese e Giovanni Krugher.* 1566.

Les planches sont réduites en plus petit format, & gravées par Gio. Krugher, allemand.

Petit in-folio.

22° *Extraordinario libro di architettura di Sebastiano Serlio Bolognese nel quale si dimostrano trenta Porte di opera Rustica mista con diversi ordini, e venti di opera dilicata.*

In Venetia per Gio. Battista e Marchio Sessa, 1567.

Quatrième édition italienne du VIe livre; in-folio.

23° *Sebastiani Serlii Bononiensis de architectura libri quinque, quibus cuncta fere architectonicæ facultatis misteria docte, perspi-*

cue, uberimeque explicantur : Nec non extraordinarius quiquaginta Portarum libellus in operis calce adiunctus. A Jo. Carolo Saraceno ex Italica in Latinam linguam translati, atque conversi.

In quibus præter orationis perpetuam continuatamque seriem, & propriæ Edificiorum mensuræ & consuetaneæ quoque structurarum omnium designationes perquam eleganter insertæ accomodatæque fuerunt. Venetiis apud Franciscum Senensem & Johanem Criegher. 1569.

Dans le frontispice des IIIe, IVe, Ve & VIe livre, l'année est changée, & on lit : 1568; & au lieu de lire *Chriegher*, on lit : *Chriger*. Dans cette édition Gio. Carlo Saraceno promet une préface à Monseigneur Giovanni, fils de Andrea Delfino, patricien de Venise & évêque de Torcello.

24° *Sebastiani Serlii Bononiensis de architectura libri quinque quibus cuncta fere architectonicæ facultatis mysteria doctè, perspicuè, uberrimè q. explicantur, a Joanne Carolo Saraceno ex italica in latinam linguam nunc primum translati atque conversi.*

In quibus, præter orationis perpetuam continuatam q. seriem, & propriæ ædificiorum mensuræ, & consentaneæ quoque structuram omnium designationes per quam eleganter insertæ accomodatæ q. fuerunt.

Necnon extraordinarius quinquagenta portarum libellus in operis calcè adiunctus hic demum conspicitur.

Frontispice : un beau cul-de-lampe représentant la Paix.

Venetiis, apud Franciscum de Franciscis Senensem, & Joannem Chriegher. 1569.

C'est une sorte de 2e édition de la précédente, sans changement de date, mais avec la dédicace à Jean Delphinus, fils du patricien André, évêque de Torcello, promise dans la précédente.

Le IIIe livre a le frontispice, *Roma quanta fuit*, &c., & est daté de MDLXVIII.

Le IVe & le Ve livres ont, ainſi que le livre des Portes, un beau frontiſpice & la même date; la pagination ſuit (Bibliothèque Impériale).

25° *Serlio Seb. Tercero y quarto libro di architectura traduzido en legua Caſtellana por Fr. de Villapando: Toledo.* 1573.

A la fin du IVe livre, il y a : *El libro quarto de Sebaſtian Serlio Bolognes esfue imprezzo en Tolido en caſa de Joan de Ayala, anno* 1573.

Les planches en bois ſont toutes imitées matériellement & calquées ſur les éditions vénitiennes antérieures. In-folio.

26° *Sebaſtiani Serlii Bononienſis architectura liber ſeptimus in quo multa explicantur, quæ architecto variis locis poſſunt occurere, tum ob inuſitatam ſitus rationem, tum ſi quando inſtaurare, ſive reſtituere ædes, aut aliquid pridem factum in opus adhibere, aut caetera huiuſmodi facere neceſſe fuerit : prout proxima pagina indicatur.*

Ad finem adjuncta ſunt ſex palatia, ichnographia & orthographia variis rationibus deſcripta, quæ ruri a magno quopià Principe extrui poſſint. Eodem autore. Italicè & Latinè.

Il ſettimo libro d'Architettura di Sebaſtiano Serglio Bologneſe nel quale ſi tratta di molti accidenti, che poſſono accorere al architetto, in diverſi luoghi, e iſtrane forme de ſiti, e nelle reſtauramenti, o reſtitutioni di caſe, e come habiamo à far, per ſervicij de altri edifici e ſimil coſe : come nella ſequente pagina ſi lege.

Nel fine vi ſono aggiunti ſei palazzi, con le ſue piante e fazzate, ni diverſi modi fatte per fabricar in villa per gran Prencipi. Del ſuſdetto authore. Italiano & latino. Ex muſæo Jac. de Strada S. C. M. Antiquarii, Civis Romani.

Cum S. C. M. Privilegio. & Regis Galliarum. Francoforti ad Mænum, Ex officina typographica Andreæ Wecheli. MDLXXV.

In-folio, 1re édition latine & italienne du VIIe livre (Bibliothèque du Palais des Arts).

27° *Tutte le opere di architettura de Sebaſtiano Serlio Bologneſe dove ſi trattano in diſegno quelle coſe che ſono piu neceſſarie all' architetto, ed ora di nuovo aggiunto, oltre il libro delle Porte, gran numero di caſe private nella Citta e in Villa ed un Indice copioſiſſimo raccolto per via di conſiderazione da M. Gio. Domenico Scamozzi.*

In Venezia. 1584. *Preſſo Franceſco de Franceſchi Seneze.*

Petit in-folio, 1re édition des œuvres complètes (italienne).

Remarquer que *Jean Dominique Scamozzi* n'eſt pas le célèbre architecte dont le prénon était *Vincent;* Jean Dominique, qui était auſſi architecte, eſt ſon père.

Il paraît que les différents livres qui compoſent ce volume ſe ſont vendus ſéparément, car Brunet dit avoir vu les livres III, IV, V & VII ſous cette même date, avec des titres particuliers & des paginations à part.

28° *Tutte l'Opere d'architettura e prroſpetiva* (ſic) *di Sebaſtiano Serlio Bologneſe, dove ſi mettono tutte le maniere de edificj e ſi trattano di quelle coſe, che ſono piu neceſſarie a ſapere a gli architetti con la aggiunta delle inventioni di cinquanta porte e gran numero di palazzi publici e privati nelle Città, e in villa, varij accidenti, che poſſono accorere nel fabricare, Diviſo in ſette libri.*

Con un indice copioſiſſima, con molte conſiderationi e un breve Diſcorſo ſopra quella materia, raccolte da M. Gio. Domenico Scamozzi, Vicentino, di nuovo riſtampate e corette.

In Vinegia, preſſo gli heredi di Franceſco de Franceſci. MDC.

Petit in-folio, 2e édition des œuvres complètes.

Le livre extraordinaire eſt marqué VIe livre. Sa pagination eſt ſéparée ainſi que celle du VIIe.

C'eſt un exemplaire de cette édition, appartenant à notre confrère L. Breſſon, qui nous a ſervi pour nos indications des cinq premiers livres.

29° *Di Sebastiano Serlio I cinque libri d'architettura tradotti in Tedesco. Basilea* 1609.

Imprimé & traduit conformément à la traduction de Ludovico Kœnig.

Brunet dit avoir vu une édition des trois premiers livres imprimée à Venise; les deux premiers sous la date de 1560, le troisième de 1561; les *Regole generali* (ou IVe livre), sans date; & le cinquième livre de 1559; & aussi un exemplaire des IIIe & IVe livres : Venise, 1540, grand in-folio, imprimé sur papier bleu (exemplaire de Grolier, en *mar. bl.*); mais il doute que les autres livres aient été tirés sur un semblable papier. Un second exemplaire du troisième livre (*le Antichita di Roma*), également sur papier bleu, a été payé 100 fr. à la vente Riva, & un autre du quatrième livre (*Regole generali di architettura*), même papier, 1 livre & 15 schellings à la vente Libri. Selon le même auteur, les cinq premiers livres traduits en flamand par Pierre Coeck, peintre, architecte & graveur à Alost, figurent sous le n° 1045 du catalogue de Boorluut; ils sont tous format in-folio, & ont paru à Anvers chez le traducteur, savoir : les deux premiers livres sans date, le troisième en 1546, le quatrième en 1549 & le cinquième en 1553, par les soins de Marie Verhulst, veuve du traducteur.

30° *Het twede Boeck Van de architecturen Sebastiani Serlii tracterende van perspectiven dat is het insien deur't vercorten. Over-gheset uyt d'Italiaensche in Nederduytsche sprake, door Pieter Coeck van Aelst, doen ter tijdt Schilder der K. Majesteyt.*

T' Amsterdam, By Hendrick Laurentz Boeck-Verkooper op't Water in't Schriif-Boeck. Anno 1616.

Edition hollandaise du IIe livre.

L'encadrement est le même cartouche que dans les éditions précédentes. Pagination spéciale.

Les bois ont conservé une grande vigueur (Bibliothèque du Musée d'art & d'industrie de Lyon).

31° *Het derde Boeck Handelende van de aldervermaerste Antique edificien van Templen, Theatren, Amphitheatren, Paleysen, Thermen, Obelischen, Brugghen, Archen-triumphal, &c. Beschreven eñ gefiqureert met haren gronden ende maten : ooc de plaetsen daerse staen, ende wiese dede maken.*

Edition hollandaise du IIIe livre.

Le frontispice avec des arcades & des débris de colonnes & la devise : *Roma quanta fuit ipsa ruina docet.*

Sans date, probablement 1616, car il est relié avec le Ier livre où le titre manque, un IIe, un IVe & un V^e livres de 1616.

Au verso de la dernière page, un cartouche déjà reproduit dans les précédentes éditions, avec ces mots : *Epude des derden Boecks.*

Pagination spéciale (Bibliothèque du Musée d'art & l'industrie de Lyon).

32° *Dat vierde Boeck, vervatende. De Regelen van Metselrijen, op de viif manieren van Edificien, te weten, Thuscana, Dorica, Ionica, Corinthia ende Composita: Eude daer by gheset die exempelen van den Antiquen, die in d'inceste deel met de leeringhe van Vitruvio overcomen. Met noch toegelette figueren diè in't cerlte met en waren, eude sommige terten vanden Auteur gebetert hier oock by gheset.*

T'Amsterdam, by Hendrick Laurentz, Boeckvercooper, op't Water, int Schrijfboeck. Anno 1616.

Edition hollandaise du IVe livre.

Le frontispice est l'encadrement avec outils de géométrie, des précédentes éditions. Pagination spéciale. A l'avant-dernier feuillet, verso, & au dernier, recto, les grandes lettres majuscules romaines & au verso de celui-ci, les armoiries (Bibliothèque du Musée d'art & d'industrie de Lyon).

33° *Het vijfde Boeck Van de architecturen Sebastiani Serlii, in*

den welcken van diversche formen der Templen ghetracteert wordt, na de maniere van den Antijcken, ende oock dienende vooz de kerstenen. Over-ghesėt uyt d'Italienasche in Nederduytsche sprake, door Pieter Coecke Van Aelst, doen ter tijdt Schilder der K. Majesteyt.

T' Amsterdam, by Hendrick Laurentz, Boeck-werkooper, op't water, in't Schrijft-boeck. Anno 1616.

Edition hollandaise du Ve livre. Encadrement comme dans les éditions précédentes. Pagination spéciale (Bibliothèque du Musée d'art & d'industrie de Lyon).

34° *Tutte le opere di architettura di Sebastiano Serlio Bolognese dove si trattano in disegno quelle cose che sono piu necessarie all architetto, ed ora di nuovo aggiunto oltro il libro delle porte, gran numero di Case private nelle Citta, e in Villa, ed un indice copiosissimo raccolto per via di considerazione da M. Gio. Domenico Scamozzi con un discorso del medisimo.*

In Venetia per Giacomo di Franceschi, 1618.

In-4°, figures en bois.

Chaque livre a un frontispice séparé; le VIe & le VIIe ont une pagination à part.

35° Il y a eu en 1619 une édition semblable : quelquefois dans l'une & dans l'autre, il manque la table & le discours de Scamozzi.

36° *Architettura di Sebastiano Serlio Bolognese in sei libri divisa nè quali vengono dottamente spiegate tutte le oscurità e segreti dell' arte, e nuovamente impressi, in beneficio universale, in lingua latina, e volgare, con alcune aggiunte.*

Dedicato a monsignor Giacomo de Angelis Arcivescovo d'Urbino.

In Venetia 1663. *Per Combi e la Nou. All' insegna di Minerva.*

In-folio. Cet exemplaire contient le portrait de Serlio avec

ces mots : *Sebaſtiani Serlii vera effigies*. Il a été deſſiné pour la biographie du marquis Amorini, par le peintre Pierre Fancelli, & a été gravé par Antonio Marchi ; c'eſt celui que nous reproduiſons en tête de cette notice.

Le Dictionnaire des monogrammes de Brulliot nous fournit page 361, n° 2765, cette marque [monogramme], dont on ne connaît pas la ſignification, & qui ſe trouve ſur une gravure en bois qui ſemble être d'un artiſte italien du XVIIe ſiècle. Elle repréſente le portrait de *Sébaſtien Sergius* de Bologne vu à mi-corps & en profil tourné vers la droite. La marque ſe trouve au bas, au milieu de la marge dans laquelle eſt une inſcription qui commence ainſi: *Hic te ad monendum lector*, &c. Hauteur, 6 pouces 4 lignes ; largeur, 4 pouces 8 lignes. Hauteur de la marge où ſe trouve le monogramme, 5 lignes ; hauteur de celle de l'inſcription, 1 pouce 9 lignes.

On peut conſulter pour la bibliographie de l'œuvre de Serlio :

Elogio di Sebaſtiano Serlio, &c., par le marquis Antonio Bolognini Amorini, pages 33 à 38, & *Bibliotheca dell' Eloquenza italiana di Monſignor Giuſto Fontanini Arciveſcovo d'Ancira, con le annotazioni del ſignor Apoſtolo Zeno iſtorico e poeta Ceſareo, cittadino veneziano, accreſciuta di nuove aggiunte. Parma. MDCCCIV. Preſſo Luigi Muſſi. Con permiſſione.* Tome II, pages 439 à 443.



TABLE

FAUTES TROUVÉES APRÈS L'IMPRESSION

—

Page	10,	ligne	4,	au lieu de 1515, lifez : 1518.
—	id.,	—	11,	au lieu de *Scarpigno*, lifez : *Scarpagnino*.
—	12,	—	15,	au lieu de *futiche*, lifez : *fatiche*.
—	id.,	—	26,	au lieu de *le Lomazzo*, lifez : *Lomazzo*.
—	14,	note	25,	au lieu de *ogri*, lifez : *ogni*.
—	36,	—	67,	au lieu de *Calude*, lifez : *Claude*.
—	55,	ligne	29,	après *croix latine*, intercaler : (90).
—	57,	note	93,	au lieu de *Aut. Lafreris*, lifez : *Ant. Lafreris*.
—	60,	ligne	12,	au lieu de *Guliano*, lifez : *Giuliano*.
—	63,	—	12,	au lieu de *églife*, lifez : *églifes*.
—	75,	—	17,	au lieu de *au fujet de François Ier à Fontainebleau*, lifez : *au fujet de Fontainebleau*.
—	89,	—	12,	au lieu de *du Changes*, lifez : *des Changes*.
—	91,	—	14,	au lieu de *ces*, lifez : *fes*.